
Г.С. СКРИПОВ
О РУССКОМ
СТИХОСЛОЖЕНИИ

Г. С. СКРИПОВ

О РУССКОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ

Пособие для учащихся

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1979

ББК 83,3Р
С45

*Под редакцией члена-корреспондента АН СССР
Л И. Тимофеева*

СОДЕРЖАНИЕ

Скрипов Г. С.
С45 О русском стихосложении: Пособие для учащихся. — М.: Просвещение, 1979. — 64 с.

Основываясь на первоначальных знаниях школьников о стихе, автор рукописи ведет ребят к более высокому уровню знания поэзии. С этой целью он излагает материал книги в виде бесед по стихосложению.
Беседы несомненно расширят кругозор учащихся по стиховедческой науке и помогут глубже усвоить поэтический раздел курса литературы.

С $\frac{60601-500}{103(03)-79}$ **252—79 4306020300** **ББК 83.3Р**
8

От редактора

Герман Степанович Скрипов много лет работал в средней школе, преподавал литературу и, естественно, стихосложение. По его почину в старших классах возникали добровольные ученические литературные объединения, в которых не только изучали теорию стиха, но и занимались литературным творчеством самих учащихся (в объединениях, организованных Г. С. Скриповым, обсуждено более семисот стихотворных произведений школьников), выпускались настенные обозрения произведений учеников, велась разнообразная творческая работа, в которой объединялось и творчество, и изучение теории на ее начальной ступени.

Книжка Г. С. Скрипова обобщает этот большой накопленный им индивидуальный опыт живого изучения стиха. Она обращена к самим учащимся, имея в виду и помощь со стороны учителя, систематизирующего знания учащихся.

Не приходится говорить о своевременности такого рода книжки. Мы сейчас особенно отчетливо чувствуем необходимость развития у учащихся культуры восприятия и в особенности литературы, создания в школе живой творческой атмосферы вокруг изучения литературного процесса, сближения его с творческими запросами самих школьников.

Усвоение и систематизация школьной терминологии в области стихосложения применительно к строению стихотворной строки, строфы, стихотворения в целом, связанное с этими запросами, получит благодаря этому органический, а не узко формальный характер.

Следует предупредить читателя, что современная теория стиха находится в стадии большого оживления и вместе с тем, так сказать, в процессе брожения. У нас насчитывается более 2000 названий различных работ по стиху, большая часть которых вышла уже в наше время, в последние десятилетия. В них много противоречий, споров, начиная с трактовки стопы и кончая стихосложением Маяковского. Рассмотрение этого не входит в задачу автора. Он стремится к тому, чтобы дать читателю первоначальные сведения, необходимые для работы над стихом в школе, и связать их с творческими интересами школьников, их самостоятельными опытами, помочь пониманию особенностей организации именно художественно звучащей стихотворной речи в доступных для школы пределах.

«Каждому учителю хочется,— писал мне Г. С. Скрипов,— чтобы пытливый взор юношей и девушек повел их в Страну Поисков и Находок и вперялся бы смело в Туманы, в неведомые романтические Дали». Будем надеяться, что его книжка поможет школьникам на пути к этим высоким целям.

Л. И. Тимофеев

О СИЛЛАБИЧЕСКОМ И СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ

В русской поэзии издавна имеются разные системы стихосложения. Главные из них — силлабическая, силлабо-тоническая и акцентная, или тоническая.

Знать, понимать, различать их суть всякому эстетически образованному человеку полезно. Все они имеют свои законы и правила.

В центре нашего внимания — силлабо-тоническое стихосложение, а предшествовало ему стихосложение силлабическое. Практически эта система ушла от нас.

Прежде всего силлабическое стихосложение — слоговое (от греческого sillabo — слог). В нем строки имели одинаковое количество слогов, чаще всего применялось 13 или 11 (но предпочтение отдавалось тринадцати слогам). Строчки эти объединялись попарно созвучием своих окончаний, то есть рифмой, но не вообще любой, а женской, типа: *на́уки — ру́ки*, т. е. с ударением на предпоследнем слоге. Изредка встречалась и мужская рифма типа: *черне́ц — вене́ц, возмути́л — носи́л.* Поскольку строчки были большие, полагалось выдерживать паузу — цезуру, рассекающую стих на два полустишия, а последнее ударение выдерживать на предпоследнем (редко на последнем) слоге. Остальные ударения располагались по всей строке произвольно, т. е. какого-либо порядка в их чередовании не предусматривалось, постоянство ритма прослушивалось только в цезуре и окончаниях. Это сближало стихотворение с разговорной речью. Для примера посмотрите начало первой сатиры А. Д. Кантемира.

Уме недозрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки...

(Слово «уме» — форма звательного падежа, существовавшего в русском языке с древней поры.) Подсчитайте в этом двустишии слоги: первая строчка — 13 слогов, вторая — 13. И так построены все 124 строки этой сатиры. Седьмой слог в строчках ударный, за ним цезура (пауза). Обозначим ее двумя вертикальными черточками. Читается так:

Уме недозрелый, || плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай || к перу мои руки...

По конечным ударениям вы скажете, что рифма здесь женская: *на́уки — ру́ки*. Верно, ударение на предпоследнем слоге. И во всей сатире рифма только женская. Удивительное постоянство! Вот еще пример сатиры:

Знаешь ли чисты хранить || и совесть и руки?
Бедных жалки ли тебе || слезы и докуки?
Независтлив, ласков нрав, || не гневлив, беззлобен.
Веришь ли, что всяк тебе || человек подобен?

Возникает вопрос: почему силлабические стихи даже лучших авторов, поэтов прошлого трудны для чтения? Прежде всего потому что это давние для вас времена. На каждом шагу в виршах (так в древности назывались стихи) вы наталкиваетесь на непривычные, незнакомые вам слова, обороты речи и ударения, на непонятные способы построения предложений. Теперь все это вытеснено из жизни, мы не пользуемся силлабическим стихосложением. Возможно, и у нас было бы оно хорошо, если б опиралось на современную речь, как в Польше, Югославии, Франции.

И еще. Нельзя забывать, что главное направление русской поэзии в прошлые века было прогрессивным: боевитость духа, борьба за торжество человечности и справедливости, сатирическое, гневное обличение государственного строя, крепостничества, церкви. Особенно сильны были сатиры Кантемира. В. Г. Белинский так о них говорил: «В них столько оригинальности, столько ума и остроумия, такие яркие и верные картины тогдашнего общества, личность автора отражается в них так прекрасно, так человечно, что развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение».

Антиох Дмитриевич Кантемир родился в 1708 году, умер в 1744-м, т. е. около 36 лет отроду «Стариком» иносказательно, ласково назвал его Белинский потому, что читал, перечитывал его сатиры тогда, когда им было уже более ста лет.

Итак, силлабическая система ушла в прошлое, но не совсем. Она заменилась силлабо-тонической. Стал главенствовать другой принцип: четкая последовательность ударных и неударных звуков. Она практически сохраняла и равенство слогов в стихах. Так, с этим условием силлабический строй вошел в состав силлабо-тонического.

Произошло это в 1735 году. Тогда поэт В. К. Тредиаковский издал свой труд «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». В нем он решил упорядочить, привести в систему ритмику русской поэтической речи. Тредиаковский первый предложил исходить из принципа ударности гласных. Возникли правила о чередовании в стихах ударных и неударных слогов. Каждое такое сочетание назвал он *стопой*. Для любой строчки стихотворения требовалось, чтобы все стопы в ней были одного строя,

одной формы. Именно по форме стоп стихи стали получать свои названия (заимствованные из древнегреческого стихосложения).

Стопы двусложные образовали такие формы: хорей — сочетание ударного слога с неударным (ро́за); ямб — сочетание неударного слога с ударным (река́); стопы трехсложные: дактиль — сочетание ударного с двумя неударными слогами (де́рево); амфибрахий — сочетание трех слогов, из которых только средний ударный (берёза); анапест — сочетание трех слогов, где ударный слог третий (бирюза́).

По количеству и форме стоп стихи стали называть так: двустопный (трех-, четырех-, пятистопный) хорей или ямб; двустопный (трех-, четырехстопный) дактиль, или амфибрахий, или анапест.

Многостопные стихи (например, пяти- и шестистопный ямб) получили право на цезуру.

Новое стихосложение воплотил в своих знаменитых одах М. В. Ломоносов. Послушайте одну из его строф (попутно скажите, из какой она оды):

Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Несмотря на явную несовременность для наших дней его лексики (*дерзайте, ныне, ободренны, раченьем,* т. е. стараньем, *Невтонов,* то есть Ньютонов), слушается она легко и утверждает несомненное достоинство новой системы стихосложения. Посмотрите расчленение этих стихов.

Стопы:	первая	вторая	третья	четвертая	
	Дерза́й	те ны́	не о́	бодре́н	ны
	Раче́нь	ем ва́	шим по	каза́ть,	
	Что мо́	жет со́б	ственных	Плато́	нов
	И бы́ст	рых ра́	зумом	Невто́	нов
	Росси́й	ская	земля́	рожда́ть.	

Как видите, в каждом стихе — четырехстопный ямб, рифмы — мужская: *каза́ть — рожда́ть*; женская: *Плато́нов — Невто́нов.* Нам далее много придется говорить о стопах. Надо с самого начала твердо запомнить: стопа — понятие условное, она помогает анализировать стих, улавливать особенности его ритма. Но на деле стих состоит из слов. Произнесение их не следует подчинять стопам, стопы только объясняют нам, почему слова в строке располагаются в том или ином порядке. Поэтому, если на тот или иной слог слова приходится ударение по схеме стопы, сверх того ударения, которое присуще самому слову, то стопное ударение произносить не следует. Оно является вспомогательным сред-

ством для понимания ритма стро́ки. Но звучать должны только то ударения, которые несут в себе слова сами по себе. Строку «Российская земля́ рожда́ть» надо произносить только с тремя отмеченными ударениями (а четвертое — стопное — ударение на «кая» — произносить не надо). Это все время надо помнить.

Итак, силлабо-тоническое стихосложение основывается на правильном, едином для всех строчек-стихов чередовании ударных и безударных слогов. Это и создает упорядоченное (ритмичное) звучание.

Дружба, любовь, влечение к природе, окружающей жизни, философские размышления, шутка, ирония, сатира, радость, и печаль, и элегические раздумья — все умещается в стихе А. С. Пушкина. Вспомните его «19 октября», его призыв:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.

Замечательно! Его обращение к друзьям по лицею звучит и для нашего времени обращением к молодежи, к друзьям по поэзии. Написано оно, как видите, пятистопным ямбом:

Друзья́ | мой, | прекра́|сен на́ш | сою́з!

Посмотрите начало стихотворения Пушкина о рифме: «Рифма, звучная подруга...»

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда!..

«Ри́фма, зву́чная́ подру́га» — это четырехстопный хорей. В этом размере выдержано и все стихотворение. А вот из какой сказки Пушкина следующие строки?

Чуть опасность где видна,
Верный сторож как со сна

Шевельнется, встрепенется,
К той сторонке обернется

И кричит: «Кири-ку-ку:
Царствуй лежа на боку!»

Здесь, как видите, первое и третье двустишия написаны полными тремя стопами хорея и даны ударные зачины для четвертых стоп. Проверим:

Чу́ть о|па́сность | где́ вид|на́... — четыре ударения. А в стихах

второго двустишия в каждом полные четыре стопы. Проверим:

Ше́вель|не́тся, | встре́пе|не́тся... — четыре ударения. В целом — во всех стихах по четыре хореических ударения, значит, все они написаны четырехстопным хореем.

Обратимся теперь к другому размеру.

Дактиль. Им написаны песенка «Русь» Н. А. Некрасова, «Главная улица» Д. Бедного, «Смело, товарищи, в ногу» — народная революционная песня и другие стихи с патриотическим, революционным содержанием, с романтикой пафоса, со стремлением к свободе, воле. В народной песне «Славное море, священный Байкал» тот же настрой. Да вот, к примеру:

Вихри враждебные веют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут,
В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас еще судьбы безвестные ждут.

Но мы подымем гордо и смело
Знамя борьбы за рабочее дело,
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир, за святую свободу!

Это зачин «Варшавянки» Кржижановского. Размер — четырехстопный дактиль.

Зна́мя ве|ли́кой борь|бы́ всех на|ро́дов | — четыре ударения,
За́ лучший | ми́р, за свя|ту́ю сво|бо́ду! — четыре ударения.

В стихе: «Но́ мы по|ды́мем | го́рдо и | сме́ло» во второй стопе «дымем» 3-й безударный слог заменен паузой, стопа в произношении равнозначна дактилю.

Вспомним у М. Ю. Лермонтова «Три пальмы»:

...И только замолкли — в дали голубой
Столбом уж крутился песок золотой.

Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые вьюки.

И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Размер — четырехстопный амфибрахий. Взгляните:

И ше́л, ко|лыха́ясь, | как в мо́ре | челно́к, | — четыре ударения,

Верблю́д за | верблю́дом | , взрыва́я | песо́к. | — четыре ударения.

Или у него же в стихотворении «На севере диком...»:

На се́ве|ре ди́ком | стои́т о|дино́ко — четыре ударения,
На го́лой | верши́не | сосна́, | — три ударения,

И дре́млет |, кача́ясь, | и сне́гом | сыпу́чим — четыре ударения,
Оде́та |, как ри́зой, | она́. | — три ударения..

В данном случае вы видите сочетание четырехстопного и трехстопного амфибрахия. Вот «Песня о вещем Олеге» у А. С. Пушкина:

Как ны́не | сбира́ет|ся ве́щий | Оле́г | — четыре ударения.
Отмсти́ть не|разу́мным | хаза́рам,— три ударения,
Их се́ла | и ни́вы | за бу́йный | набе́г | — четыре ударения,
Обре́к он | меча́м и | пожа́рам — три ударения, и т. д.

Обратимся к анапесту. У М. Ю. Лермонтова элегия «К Д...»:

Будь со мно́|ю, как пре́ж|де быва́|ла — три ударения
О, скажи́ | мне хоть сло́|во одно́,— три ударения.
Чтоб душа́ | в этом сло́|ве сыска́|ла,— три ударения
Что хоте́|лось ей слы́|шать давно́... — три ударения.

Как видите, это трехстопный анапест. А у Н. А. Некрасова в «Современной оде» сатира написана в том же размере, но там вместо глубокой тоски и любви — гнев, презрение, издевка. Проследите сами размер стихов:

...Не обидишь ты даром и гадины,
Ты помочь и злодею готов.

Как правило, в размеры вмещается самое разнообразное содержание.

Приведены здесь образцы из классической поэзии: из А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова — есть чему у них поучиться! Но примеры все-таки дело условное, ибо вполне допустимы для различных настроений поэта и другие размеры. Знайте главное: если стихотворение силлабо-тоническое, размер ему строго обязателен. Силлабо-тоника безразмерных стихов не признает.

Попытайтесь сами написать стихотворение в каком-либо размере.

РАЗМЕРЫ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ. УПРАЖНЕНИЯ В РИТМЕ

В шутку А. С. Пушкин говорил про своего Евгения Онегина, что тот не мог «ямба от хорея, как мы ни бились, отличить». Как прежде считалось, так и теперь такая «образованность» нам не к лицу. Знать, понимать и на слух чувствовать поэтические размеры, улавливать рисунок ритма — задача не так трудна, как думают иные. Ради этого стоит лишь получше поупражняться на поэтических образцах. Одним чувство ритма, ритмических рисунков дается относительно легко, тут выручает и своеобразная способность от природы, другим — труднее или даже очень труд-

но, особенно на первых порах. Вот и вся разница. А теперь займемся делом практически, поупражняемся.

Упражняться пока будем, чтобы легче было, только по подобранным здесь образцам, без особых наблюдений над поэтическими особенностями стиха (речь пойдет об этом потом), а пока принимайте все предложенное за норму заданного. И размеры стиха тоже угадывать не надо — они в примерах указываются, даже записываются образцы, как расчленять стихи на стопы. Обычно вы читаете и декламируете стихотворение по строфам (в песнях — поете по куплетам) и каждой строчке (стиху), каждому слову в стихе придаете то звучание, какое, по вашему мнению (или по указанию учителя), необходимо. Но для упражнений в ритме надо научиться читать стихи не только по словам, а по слоговым сочетаниям, т. е. по стопам, помня, что стопа — условна, а живет в стихе слово. Это сочетание двух, трех слогов. Из всех слогов в стопе один обязательно ударный. Кроме вспомогательной стопы, которая называется пиррихий. В ней два безударных слога, она очень часто встречается в ямбе и хорее, например у Ломоносова: «возлюбленная тишина» — здесь два пиррихия (найдите их). И у Пушкина в хорее тоже два пиррихия: «невидимкою луна» (найдите их). Ритм вообще вещь нетрудная, но, оказывается, куда трудней вписывать в избранный размер необходимые слова и выражения. Многие силлабо-тонические стихи легко и четко перекладываются на музыку. Для начала попробуем отстукивать ритмы поэтических размеров без слов.

Вот хорей. Первый слог ударный, второй — безударный, такова и сила звуков от удара карандашом по столу (не забывайте, что ударный сильнее и отстукивать его надо громче). Итак, начинаем медленно:

та́к — так, та́к — так, та́к — так, та́к — так.

В стихе это равнозначно четырехстопному хорею.

А вот отстукиваем иначе — первый звук безударный:

так — та́к, так — та́к, так — та́к, так — та́к.

Это равнозначно четырехстопному ямбу.

Теперь трехсложные размеры. Дактиль — первый слог ударный, второй и третий — безударные. Отстукиваем: та́к — так — так, та́к — так — так, та́к — так — так — получился трехстопный дактиль. А вот простукаем другой размер. Внимание: так — та́к — так, так — та́к — так, так — та́к — так. Это трехстопный амфибрахий. И, наконец, третий размер. Внимание: так — так — та́к, так — так — та́к, так — так — та́к. Это трехстопный анапест.

Теперь проверим ритмы на словесном материале.

Ро́за, ро́за	двустопный хорей
Река́, река́	двустопный ямб

Вéсело, вéсело	двустопный дактиль
Берёза, берёзка	двустопный амфибрахий
Далекó, глубокó	двустопный анапест

Вот это и есть зачин того приема, который называется скандовкой, т. е. четким произношением слов по стопам стиха для определения размера. В живом исполнении она не нужна. В только что показанных примерах слова подобраны так, что каждое из них соответствует заданной стопе, а если слова и стопы стиха не совпадают в количестве звуков, скандируют по стопам. Например, «розовая дымка» скандируется так: «рóзовáя — ды́мка». Видите, слов здесь два, а стоп три, это трехстопный хорей (но это, как мы помним, условное чтение). А живой стих читается по словам, именно пропуск некоторых ударений и придает ему разнообразие.

Так же скандируются и другие размеры. Посмотрите. «Тиха украинская ночь» — скандируем — Тихá | укрá|инскá|я нóчь, «Смело, товарищи, в ногу» — Смéло, то|вáрищи, | в нóгу, «Прекрасная пальма растет» — Прекрáсна|я пáльма | растéт, «О, скажи мне хоть слово одно» — О, скажи́ | мне хоть слó|во однó.

Какие это размеры, вы уже знаете.

Бывает, что в иной стопе есть части от двух или трех слов, при скандовке их произносят почти слитно: я ночь, смело то, я пальма, О, скажи, мне хоть сло, во одно. Поэтому при расчленении стихов на стопы полезно такие сочетания соединять сверху или снизу дугой. А теперь займемся упражнениями по тем текстам, которые будем вам задавать.

Вот текст первый. Перед вами четыре стиха, для скандовки они уже расписаны, только нужно вслух проскандировать и определить их размер:

Белка — там жи—вет руч—ная,
Да за—тейни—ца ка—кая!
Белка — песен—ки по—ет
Да о—решки — все гры—зет,

Затем попытайтесь сами расчленить и проскандировать далее:

А орешки не простые,
Все скорлупки золотые,
Ядра — чистый изумруд;
Слуги белку стерегут... и т. д.

Для дополнительного упражнения полезно взять «на дом» «Зимний вечер» А. С. Пушкина: «Буря мглою небо кроет»...

Текст второй.

Я пом—пю чуд—ное — мгновень—е:
Пере—до мной — яви—лась ты,
Как ми—молет—ное — видень—е,
Как ге—ний чи—стой кра—соты.

Вы уже определили, подсчитали: размер этого четверостишия — четырехстопный ямб. Так ведь? Теперь проскандируйте далее вслух, не прибегая к помощи карандаша, только по сплошной записи:

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Проскандировав, проверьте себя (с карандашом в руке). Лучше всего переписать эту строфу по стопам: так удобнее, затем советуем дома переписать, расчленить на стопы и проскандировать остальные строфы замечательного стихотворения.

Текст третий. Скандируйте по записанным стопам:

Смело, то|варищи, | в ногу!
Духом ок|репнем в борь|бе,
В царство сво|боды до|рогу
Грудью про|ложим се|бе.

Вот вы прислушались и определили: с учетом усеченных конечных стоп это, конечно, трехстопный дактиль. Проскандируйте еще:

Вышли мы все из народа,
Дети семьи трудовой.
Братский союз и свобода —
Вот наш девиз боевой.

Проверьте (с карандашом) эту скандовку, а затем дома проскандируйте всю песню до конца.

Текст четвертый. Проскандируйте по этой записи:

В глубокой — теснине — Дарьяла,
Где роет—ся Терек — во мгле,
Старинна—я башня — стояла,
Чернея — на черной — скале.

Чье это произведение? Как называется? А какой размер стихов? Вы видите и слышите: трехстопный амфибрахий всем здесь управляет. А теперь проскандируйте вполголоса вторую строфу:

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

Письменно проверьте вашу скандовку, как вы уже делали не раз. У Лермонтова очень хороши для упражнений в этом размере «Три пальмы» и «Воздушный корабль» — поупражняйтесь и в их скандировании.

Текст пятый. Вспомним песню «Что такое любовь». Это стихотворение М. Лисянского, музыка Долуханяна. В ней — светлое, лирически мягкое повествование о любви. Проскандируйте первый куплет:

На заре — мы расста—лись, а ве—чер,
Ты далек,— как звезда — далека.
Что тако—е любовь? — это встре—ча
Навсегда,— до конца,— на века.

Остальное проскандируйте по нерасчлененному тексту. То же самое проделайте с другим стихотворением, написанным анапестом.

А теперь еще задание. Напишите небольшое стихотворение сами, как сумеете. Попытайтесь определить точно размер каждого стиха в нем, проскандируйте их. Ваша главная цель в задании: добиться того, чтобы ваше произведение было строго ритмичным. Если трудно одному, посоветуйтесь с друзьями, с вашим преподавателем.

Полезно также советоваться со словарем литературного произношения и другими словарями — это ваши лучшие друзья и авторитетные помощники. Когда нужно, с их помощью исправляйте строчку (стих), заменяйте слово с неудачным ударением другим.

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ. ГЛАВНЫЙ ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ СТРОФЫ

Вот вы поупражнялись в распознавании размеров стиха и пробуете свои силы в стихосложении. Это хорошо. И продолжайте упражняться, старайтесь всегда следить за ритмом стиха, улавливать размер. Поэтому на лучших образцах классической и песенной поэзии продолжайте совершенствовать свой ритмический слух. При этом никогда не забывайте об идейной основе произведения.

Ветер по морю гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах...

Откуда это, из чьей сказки? Какой размер? Определив все это, вы почувствуете, как старик сказитель, или бабка сказительница, или няня Арина Родионовна ровным, спокойным голосом сказывает поучительную сказку. И льется мерно речь... Слушай, добрый человек, как

Вéтер — пó мо—рю́ гу—ляéт
И ко—рáблик — пóдго—няéт...

Вам становится совершенно понятно: хорей для сказки этой — самый лучший, самый подходящий размер, сказочный!

Но та же тональность пригодилась А. С. Пушкину и для грустной беседы с няней, другом сердца в его одиночестве. Вот зачин «Зимнего вечера»:

Бýря — мглóю — нéбо — крóет,
Вихри — снежны — е кру — тя;
То, как — зверь, о—на за—воет;
То за—плачет,— как ди—тя... и т. д.

Иной ритм в стихотворении «Зимнее утро»:

Морóз — и сóлн—це, дéнь — чудéс—ный!
Еще — ты дрем—лешь, друг — прелест—ный,—
Пора,— краса—вица,— проснись.

Далее на стопы не расчленяйте, проскандируйте сами, подчеркивайте размер самостоятельно голосом. Это полезно. В таком прекрасном стихотворении трудно остановиться на полуслове. Так и хочется повторить ямбы от начала и до конца стихотворения. Они, как зимнее утро, тоже чудесны.

А вот «Туча» А. С. Пушкина:

Послéдня|я тýча | рассéян|ной бýри!
Одна ты | несешься | по ясной | лазури,
Однá ты | навóдишь | уны́лу|ю тéнь,
Одна ты | печалишь | ликую | щий день.

Четырехстопный амфибрахий образует ритмический рисунок этой строфы. А затем:

Ты нéбо недáвно кругóм облегáла;
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем... —

вспоминает автор величественную картину грозы. И, радуясь наступившей свежести, весело распоряжается сменой явлений природы:

Довóльно,— сокрóйся! Порá минoвáлась,
Земля освежилась — и буря промчалась,

И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес. —

Тоска-печаль, восхищение, радость — и все в одном размере!

Тяготение к силлабо-тоническому стихосложению характерно и для ваших поэтических проб. Это хорошо. Почитайте стихи и ваших друзей. В них вы увидите различные чувства, настроения. Постарайтесь определить и размеры стихов. Это ж для всех интересно и полезно.

Советы наши исходят из наблюдений над образцами классической и современной поэтики и над произведениями юношеского творчества. Вот и порассуждаем вместе. Это на правах задания.

Имеет ли какое-либо значение то или иное количество стоп в разных стихах строфы или это безразлично? Прислушайтесь:

1. Пока́ | свобо́|дою́ | гори́м,
2. Пока | сердца | для че|сти жи|вы,
3. Мой друг, | отчиз|не по|святим
4. Души | прекрас|ные | поры | вы!

Стихи эти (да и все стихотворение «К Чаадаеву») Пушкин написал четырехстопным ямбом. Вы чувствуете, что все здесь в меру: первый и третий, второй и четвертый стихи (так они рифмуются тут) звучат одинаково легко, созвучны между собой в ритме — ни одного лишнего или недостающего слога. А теперь прочтите эти стихи по созвучию окончаний (по рифме). Как звучат первый и третий стих, затем второй и четвертый? Сделали? И вот отвечаете: первый и третий стихи срифмованы полными стопами ямба (мужская рифма), а второй и четвертый — с остаточным слогом «вы» (женская рифма). Верно. А в целом получилась отличная строфа. Но бывает и такая разновидность:

1. Вью́га | зли́тся, | вью́га | пла́чет;
2. Кони | чутки | е хра | пят;
3. Вот уж | он да | лече | скачет,
4. Лишь гла|за во | мгле го|рят...

Проверьте стихи по рифмующимся парам, и увидите, что в первой паре рифмуются конечные полные стопы (женская рифма). Размер — четырехстопный хорей. А во второй паре рифмуются конечные усеченные стопы (мужская рифма). Тут недостающие для стопы безударные слоги практически заменяются паузой. Значит, и здесь тоже четырехстопный хорей (строки взяты из стихотворения Пушкина «Бесы»). Отсюда легко вывести правило: количество стоп в рифмующихся между собой стихах и тип рифмы должны совпадать. Правда, о рифме будет еще у нас особый разговор, но попутно забежим вперед и скажем, о композиционной роли рифмы. Главное назначение ее в окончаниях стихов такое: она закрепляет количество стоп в рифмующихся

стихах и, по сути дела, она указывает на количество рифмованных стихов: двустопные, трехстопные и т. д., а при разностопных сочетаниях указывает на особый ритмический рисунок строфы. Подкрепим все это примером из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Свиданье»:

1. Возьму́ винто́вку дли́нную,
2. Пойду я из ворот,
3. Там под скалой пустынною
4. Есть узкий поворот...

Перепишем попарно срифмованные стихи:
Первая пара:
1. Возьму́ | винто́в|ку дли́н|ную,
3. Там под | скалой | пустын|ною — четырехстопный ямб.

Вторая пара:
2. Пойду | я из | ворот,
4. Есть уз|кий по|ворот... — трехстопный ямб.

Ритмический рисунок определен здесь тоже четко, рифмующиеся стихи соответственно соразмерны друг другу, легки и созвучны в произношении. И это все сделала рифма: она по количеству стоп указала на количество стихов, она подсказала и наличие особого ритмического рисунка в строфе (четырехстопные и трехстопные стихи в попарных сочетаниях). «А если рифмы нет?» — спросите вы. Возможно и такое стихосложение (к нему, например, тяготеет народное творчество), тогда стихи тоже получаются, их размер охраняет клаузула, но о ней потом.

Не всегда удается начинающим соблюдать законы стиха. Например, иные не замечают в своем стихотворении, какой стих тяжел или легок и почему, либо еще хуже, ле́нятся работать над ним — некогда, дескать. Возьмем из «пробы пера» пару не уравновешенных кем-то стихов. Вот они:

И ра|нен был | в бою.
Но не | забыл | он Ро|дину | свою...

По сравнению с первым второй стих явно тяжел. Вы чувствуете это на слух, да и глаза подсказывают: в первом стихе три ямбические стопы, во втором их пять, две лишние! Что делать? Попытались ребята на занятии любителей поэзии уравновесить стихи по первой строчке, но оказалось — пострадает содержание. Тогда сделали небольшую перестановку слов. Получилось так:

1. И ранен был в бою.
2. Но не забыл свою
3. Он Родину...
4. ...

Первый и второй стихи, как видите, уравновесились (трехстопный ямб), а лишние слова из второго выделены, перенесены в третий, стали там особо значимыми. Предстояло закончить тре-

тий и построить четвертый стих, составить строфу. Появились у ребят разные варианты, но приняли наиболее простой и весомый. Получилась строфа:

И ранен был в бою.
Но не забыл свою
Он Родину. Солдат
Всегда везде солдат.

И еще несколько слов об упорядочении ритма. Это речь о том, когда начинающего автора слух подводит. Разные причины тому бывают, даже такие: у иного любителя не закрепились пока навыки ритмической речи. Как быть? Не помогут ли друзья? Посмотрим на примерах.

Вот выловили как-то учащиеся на редакционном занятии неудачный стих из одного стихотворения:

Белая березка, тебе расскажу...

Расчленили на стопы, проскандировали, что получается:

Бела|я бе|резка, | тебе | расска|жу
(три стопы хорея) ямб | хорей | зачин хорея |

Вы видите: по замыслу — шестистопный хорей, а четвертая стопа — ямб. Когда-то незаметно для глаза, невзначай для автора что-то перепрыгнуло у него в другой размер. Вот досада! Надо попытаться исправить стих, ямбическую стопу заменить хореической, хотя бы словом «тихо». Прочитали стих с этой стопой. Размер выправился, но содержание подверглось изменению, прежнее не устраивает, а другое ничего не придумывается, тогда посоветовал я исправить стих вставкой дополнительного либо усечением лишнего слога перед неудачной стопой. Посмотрели еще раз на стопы стиха: «тебе расскажу», не звучат они как надо, нет у них единого размера. Вот если отрезать у глагола приставку, получится «тебе скажу» — две ямбические стопы. Звучит? Да. Но можно ли перевести в хорей? Можно. Перед ямбическими стопами ставится дополнительно ударный слог (гласный звук), предположим ударный *А* или *О*. Вы произносите (или напеваете) его перед ямбическими стопами, в этом стихе получится так: «А тебе скажу» или «О тебе скажу» — в том и другом случае образовались стопы хорея, но звуки эти все же не подходят к стиху, путают содержание, надо вставить что-то иное, что соответствовало бы смысловому назначению стиха. Подумали все вместе и решили заменить их местоимением *Я*, получилось так:

Бела|я бе|резка, | я те|бе ска|жу...

Это шестистопный хорей. Исправленная строчка стала нормальным стихом — легко вложилась в рамки стихотворного размера, да и обращение к березке определилось лучше: «Я те|бе ска|жу».

2 Заказ № 3219

Для опытного мастера все то, о чем мы с вами беседуем, конечно, не проблема, он делает подобные упражнения как бы попутно, механически, ибо главная его забота не об этом, а о поэтическом образе, о поэтической картине — это стоит автору огромного напряжения сил и не сразу приносит удовлетворение.

Недаром В. В. Маяковский говорил:

Изводишь
　　　　единого слова ради
Тысячи тонн
　　　　　словесной руды.

А теперь продолжим упражнения. Бывает и так, что для упорядочения размера стиха нужно вырезать и заменить неудачный его кусок. Как-то нам пришлось произвести такую операцию. Вот первоначальный вариант третьей строфы стихотворения одного нашего автора:

Повисел тот дымок и растаял,
Как растаяла в небе звезда.
Сколько их на земле, что, мечтая,
Провожают в детстве вдаль поезда.

Вы чувствуете, что три стиха ритмичны, их размер единый — трехстопный анапест, но четвертый стих не созвучен второму, с которым рифмуется. Сопоставим их:

2. Как раста́|яла в не́|бе звезда́... — три стопы анапеста,

4. Прово | жа́ют | в де́тстве | вда́ль по | езда́... — четыре стопы хорея да в конце стиха ямбическая! Смотрите, в четвертом стихе по сравнению со вторым только один лишний слог, а в произношении строка громоздка. И вы скажете, что вина здесь и в разных размерах в самом стихе (перескок с хорея на ямб), и в излишестве стоп (вместо трех — пять). Вы правы, надо исправлять. Но тогда мы начали исправление не от формы, а от содержания. Это иногда бывает очень полезно. Вот мы рассуждаем (тоже на одной из редакционных бесед):

— О чем идет здесь речь?

— О юношеской мечте,— говорит кто-то вполголоса.

— Улетающей вслед за поездом,— добавляет задумчиво другой.

— Кто перед нами?

— Ребята-мечтатели.

— А как думаете, чья у них мечта?

— Конечно, своя, любой скажет: своя мечта!

— Хорошо. А где мечтатель этот в мечте своей, когда провожает поезд?

— Да там же, в том поезде,— говорят одни. Другие возражают:

— Нет, не обязательно. Что вагоны мимо него прошли, он не думает про них... Он в поезде своей мечты, а не в этом... У каждого своя мечта.

— В своем поезде, конечно, лучше, у каждого своя мечта, свой, особый поезд... — размечтались ребята.

— У мечтателей свои поезда, свои мечты,— подтверждают другие.

— А хорошо бы вставить в стих эти два слова: свои поезда,— подумали все. И смотрим на стих да размышляем:

— Но для чего здесь слова «в детстве вдаль»? Не лишние ли они?

— И какие мы детишки! — обиделся кто-то, упрекая автора.

— Соклассник ведь наш пишет, и мечта его, да и наша, стремится вперед, а не назад — всем ясно. А ну-ка, уберем эти слова.

— И заменим местоимением «свои», попутно и лишний слог сократим,— предложил кто-то. Все согласились, записали.

Проскандировали: «провожа|ют свои | поезда».

— Это ж трехстопный анапест! — воскликнули удивленно.

— Смотри-ка, сам собой получился,— рассмеялся кто-то.

Быстро и дружно сличили со вторым стихом:

2. Как растаяла в небе звезда...

4. Провожают свои поезда...

Спросили друг друга, довольные:

— Звучит?

— Звучит!

— Получилось двустишие?

— Куда там. Чуть-чуть не поэты...

Потом сличили с первым и третьим стихом, теперь вся строфа стала ритмичней и более содержательной:

Повисел тот дымок и растаял,
Как растаяла в небе звезда.
Сколько Димок, о чем-то мечтая,
Провожают свои поезда!

Заканчивается это стихотворение такой строфой:

Манят вдаль паровозные дымки,
Затихает зовущий гудок.
Сколько ж видят безусые Димки
Неизведанных дальних дорог!

По содержанию, видите, обе строфы идентичны, т. е. имеют общую идею, единый смысл. Вот почему при исправлении размера полезно было исходить от идеи авторского замысла. В таких упражнениях иной раз дело доходит до того, что автор исправляет не строчки какие-то, а в целом все стихотворение — размер меняет, стихи переделывает — и правильно делает. Была бы польза.

ЕЩЕ ЗАДАНИЕ ДЛЯ УПРАЖНЕНИЙ ПО РИТМУ. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕНОС КАК СРЕДСТВО ЭКСПРЕССИИ. ИНВЕРСИЯ

Итак, друзья, кое-кому из вас пока трудновато разбираться в размерах силлабо-тонического стихосложения (сознайтесь: еще недостаточно навыков?). А было бы неплохо улавливать ритм стиха глазом, еще лучше — на слух. Поэтому продолжайте упражнения и берите для них произведения лучших мастеров силлабо-тонического стихосложения: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и многих других классиков, а из советской поэзии С. Я. Маршака, М. В. Исаковского, А. Т. Твардовского, поэтов-песенников и других из тех, кто пишет и писал в этой системе. Дело в том, что существует много поэтических отклонений от чистой силлабо-тоники, особенно в советской поэзии. При недостаточных навыках в ритмике их трудно разгадывать. Если это не разгадывается, отложите его в сторону. И берите те образцы, которые звучат в ритме безукоризненно четко, ясно. Например, у Исаковского отлична для хорея песенка: «Лу́чше | пе́ту | того | цве́ту». И для всех других размеров часто встречается отлично построенный ритм. Попытайтесь сами, а еще лучше с друзьями или с помощью педагога составить для себя небольшой список таких текстов для упражнений в ритме по всем пяти размерам (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест). Навыки в ритме понадобятся вам и потом, когда будете знакомиться с произведениями, написанными по другой системе.

Поэтический перенос, о чем пойдет сейчас речь, помнится, оказался как-то нам полезным для облегчения чрезмерно большой строчки, а также для подчеркивания особой значимости изображаемого явления.

Перенос этот (по-французски произносят «енжамбеман») довольно часто встречается в пределах одной строфы (внутри ее). Поясним на примерах из сказок Пушкина.

...Понатужился немножко:
«Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать?» — молвил он,
Вышиб дно и вышел вон.

Еще:

Полетел и зажжужал;
Судно на море догнал,
Потихоньку опустился
На корму — и в щель забился...

Переносы встречаем мы нередко и у учащихся. Например, один наш автор пользовался ими довольно часто и свободно. Хотя бы:

Ветвями чуть слегка кивают сонно
Деревья, листья их ковром легли...

Или:

С прозрачною водой река
Б е ж и т, с п е ш и т издалека...

Или переносы в стихотворении «Одуванчик в космосе» у других учеников:

Одуванчик сорву, и с собой
Я в о з ь м у, и на свой космодром
Я у й д у. Полечу далеко...

Но иногда перенос является своеобразным переходом, мостиком от одной строфы к другой. Внимательно проследим на примере из «Евгения Онегина». Конец тридцать восьмой строфы третьей главы звучит так:

...Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь на скамью...

Строфа закончилась, а содержание недосказано, вот и перенес автор последнее слово на начало следующей, тридцать девятой строфы:

Упала...
«Здесь он! Здесь Евгений!»

По форме можно подумать: не хватило в строфе места слову «упала» и перенесено оно в следующую строфу. Ведь можно было бы сказать:

Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И на скамью упала...

Но нет, не захотел поэт так делать: зачем выбрасывать деепричастие *задыхаясь*, когда именно оно удачно определяло состояние героини? А что с Татьяной сделалось? Автор чуточку помедлил, чтобы читатель или слушатель пережил момент ожидания. Этому и послужил перенос слова со строфы на строфу. Пушкину нужно передать взрыв ее душевного волнения, тревоги и смущения: «Здесь он! Здесь Евгений!» Получилось, что и читатель стал соучастником ее переживаний. Вот так:

По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь на скамью...

Речь ускоряется, и вдруг пауза:

Упала...
«Здесь он! Здесь Евгений!»

Бурю душевного волнения надо показать правдиво, сильно... Вот и выручил поэтический перенос!

Интересен перенос и в «Сне Татьяны». В четырнадцатой строфе из V главы говорится, как Татьяна убегает от медведя. Заканчивается строфа так:

Она бежит, он все вослед:
И сил уже бежать ей нет.

А пятнадцатая строфа начинается и события развертываются:

Упала в снег; медведь проворно
Ее хватает и несет;
Она бесчувственно покорна,
Не шевельнется, не дохнет...

Экспрессия этого переноса иная: заключена она в страхе перепуганной героини, но сила этого чувства не так уж велика, как сила любви. Вот что хотел поведать нам автор. Тут и синтаксическое оформление проще: никаких ступенек и знаки препинания спокойные. Это соответствует тому, что наша героиня «бесчувственно покорна».

Весьма содержателен енжамбеман у М. Ю. Лермонтова в его поэме «Тамбовская казначейша». Здесь экспрессия столь же сильна, но эмоциональный мотив ее другой: не чувство любви и тревоги, а презрение героини поэмы к своему мужу. И там для описания ее нервного перенапряжения потребовался автору перенос строфы на другую. Попытайтесь самостоятельно разобраться в строфах пятьдесят первой и пятьдесят второй. (В них, помимо переноса со строфы на строфу, есть переносы и от стиха к стиху. Присмотритесь внимательно, найдете их быстро.)

Кроме того, вы заметите там необычную расстановку слов в предложениях — *инверсию*. Инверсия — это перестановка в речи привычного порядка слов. Например, в поэме можно было бы сказать: «Был страшно бледен цвет ее чела» (*чело* — лоб, лицо), а сказано наоборот: «Цвет ее чела был страшно бледен». Очевидно, было так: взглянули люди сначала на ее лицо, а потом уж определили ее состояние — инверсия оправданна. Или сказать бы: «Толпа обомлела». А там наоборот: обомлели, растерялись люди — «обомлела толпа». Опять инверсия оправданна. Или: «Ее в охапку схватив». Ошеломленные событиями люди увидели неожиданный взмах схватывающих рук — охапку — и ахнули: кого в охапку схватил улан? Ее, героиню поэмы.

А иногда инверсия показывает литературную небрежность, пороки авторской речи. У начинающих это встречается частенько: ради того, чтобы хорошо звучала строчка-стих, автор согласен на любую перестановку или замену слов, даже явно несуразную, затуманивающую или искажающую смысл произведения. Такая инверсия, конечно, недопустима — надо уметь от нее освобождаться и ставить слова на свое место. У Пушкина, Лермонтова немалое место занимают инверсии. Они порой необходимы и для живописания взвинченного, хаотического настроения ге-

роев событий, что вы только что видели. Но в то же время они помогают автору отражать в произведении и эпическое спокойствие, философское раздумье и различные лирические оттенки в созерцании окружающего мира (любовь к природе, восхищение ее красотами, ее величием и т. п.). Вспомните-ка у Пушкина описание зимы (VII глава «Евгения Онегина»).

Вот север, тучи нагоняя,
Дохнул, завыл — и вот сама
Идет волшебница-зима.

XXIX строфа (окончание)

Пришла, рассыпалась, клоками
Повисла на суках дубов;
Легла волнистыми коврами
Среди полей, вокруг холмов;
Брега с недвижною рекою
Сравняла пухлой пеленой;
Блеснул мороз. И рады мы
Проказам матушки-зимы.

XXX строфа (начало)

Простая и вечно мудрая философская истина, повествующая о величии явлений природы, размещена в двух строфах. В конце XXIX строфы перенос дает спокойное предупреждение:

...И вот сама
Идет волшебница-зима.

А в начале тридцатой с тем же спокойным любованием сообщается:

Пришла, рассыпалась,

т. е. вступила в свои обязанности. Далее следует еще поэтический перенос и инверсия:

...клоками
Повисла на суках дубов.

Можно бы сказать: «повисла клоками», а тут наоборот. Почему? Постараемся разобраться. Строфа повествует о шествии зимы: «Пришла, рассыпалась». Это общая картина. От общего вместе с автором перейдем к частностям, к деталям картины. Перед нашими глазами клочья снега. Где они? Смотрим на деревья и видим, как причудливо они повисли «на суках дубов». В том и оправдание инверсии. Затем, кинув вдаль свой взор, мы видим волнистые ковры снега «среди полей, вокруг холмов» и т. д.

Итак, поэтические переносы, инверсии у мастеров слова служат им верную службу. Конечно, все это делается ими в должной мере, без пересола, как бы запросто усиливается выразительность, убедительность, впечатляемость их поэтической речи.

Попытайтесь убедиться в этом и на своем творчестве.

О НЕКОТОРЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ УДАРЕНИЙ, ПРОНИКАЮЩИХ В ПОЭТИЧЕСКУЮ РЕЧЬ. АНАКРУЗА. СПОНДЕЙ

Читаем вслух классическое произведение и вдруг обнаруживаем: строчка не идет, не читается, мы запинаемся. Неужели с размером непорядок? Но ведь это стихотворение не чье-либо, а мастера, самого Пушкина, к примеру. В таких случаях, оказывается, вводят нас в заблуждение некоторые отзвуки прошлого в авторской речи, характерные для его времени, для его среды, а для нас — незнакомые, непонятные.

Первое — необычные для нашего слуха ударения и способы произношения; второе — анакруза; третье — спондей.

Обратимся к примерам. Вот у А. С. Грибоедова в его «Горе от ума» есть ударение «кроме́», а мы произносим этот предлог с ударением на первом слоге. Вообще в речи его героев некоторые слова звучат не так, как принято сейчас.

Ф а м у с о в. Скромна, а ничего кроме́
Проказ и ветру на уме.

Или у него же:

Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью́! и нежностям! и вздохам!

А помните, Чацкий спрашивает Софью об ее отце:

Ну что ваш батюшка? Все А́нглийского клоба
Старинный, верный член до гроба?

Тут и ударение — *а́нглийского,* тут и бытовавшее тогда произношение «клоба» вместо правильного для нас *клуба.*

У Пушкина есть излюбленное для тех времен произношение слова *музы́ка* с ударением на втором слоге. Вот из I главы романа «Евгений Онегин»:

...Полна народу зала;
Музы́ка уж греметь устала...

Или (из V главы):

...Ах, новость, да какая!
Музы́ка будет полковая...

Встречаются в романе и другие ударения и такого типа. Из I главы:

Проснется за́ полдень, и снова
До утра жизнь его готова.

Или в сатирическом стихотворении «Друзьям» Пушкин дает необычное для нас, но приемлемое для его эпохи ударение в слове *язы́ком*:

Я смело чувства выражаю,
Языком сердца говорю.

Обратимся к Лермонтову. В стихотворении «Наполеон» у него есть слово *презрéл* с обычным для нас ударением: «Презрел и дружбой и любовью», а в конце стихотворения Наполеон упрямо заявляет:

Я прéзрю песнопенья громки;
Я выше и похвал, и славы, и людей!

«Прéзрю» — необычное для нас ударение, но не для той поры. Взгляните и на краткую форму в слове *громки.*

Столь же необычно другое его слово. В стихотворении «30 июля 1830 года», посвященном французской революции, он обращается к злодею королю, который не захотел быть «лучшим королем»,— наступила пора народного возмездия. И предстает король, по словам поэта, как

Предмет насмешек ада, тень,
Призрáк, обманутый судьбой!

Но и правильное для нас ударение встречаем мы у Пушкина:

Я прúзрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю...

Следовательно, применялись в этом слове на равных правах обе формы ударений, подобные явления встречались и в других словах, иногда и в нашей речи так бывает. И вы знаете, что нужно ставить над таким словом то ударение, которое принято вами для вашего произведения.

И еще пример. В стихотворении «К другу», написанном ямбом, Лермонтов вставил необычное для нашего слуха ударение: *с деятéльной:*

С деятéльной и пылкою душой,
Я не пленен небесной красотой...

И у него же:

И возле берега волна
С холодным рéзвится лучом.

А у Пушкина есть и такое начало одного стихотворения:

Погасло днéвное светило.

Там же есть старинный синтаксический прием, которым часто пользовались поэты и писатели прошлого века (особенно первой его половины):

Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений...

«Я вас любил, я вас берег» — это мы понимаем, но *бежал...* По-нашему, это должно быть с предлогом *от*: *от вас бежал*, а

если без предлога, то *я вас избегал.* Но в прежние времена следовало сказать: *Я вас бежал.* Это было общепринято, тут сказывалось и влияние французского строя речи.

Еще в раннем стихотворении поэта «Воспоминания в Царском Селе» есть нечто подобное:

О вы, которых трепетали
Европы сильны племена...

Мы бы сказали: *перед которыми трепетали* (с предлогом *перед*) или: *которых очень боялись...* А тут сказано: *которых трепетали* — и все.

Приглядываясь к творчеству поэтов прошлой эпохи, вы найдете для себя много интересного и полезного. Действительно, у поэтов прошлого частенько встречаются досадные для вас слова и обороты речи с необычными ударениями и оттенками произношения, мы читаем их по-своему, по-современному, ну, и спотыкаемся, чувствуем какую-то неувязку, впору забраковать бы стих или в декламации произнести на свой лад то, что «не читается». Но, оказывается, делать этого нельзя! Попросту говоря, читать по-своему не все можно. Прежде чем судить об этом, надо внимательно вчитаться в текст и уловить колорит стиха, т. е. его поэтическую окраску в особенностях речи того времени.

Для понимания и сопоставлений устаревших и современных норм и правил вам всегда помогут ваши учителя да еще различные словари русского языка, беседы по радио, журнал «Русская речь» и различные справки и заметки, помещаемые в других журналах. Это необходимо! Даже про гениального французского писателя Бальзака известно, что на рабочем столе у него не было ничего лишнего, а словарь французского языка всегда находился под рукой.

Ну, а как быть с рассматриванием затрудняющего вас текста, когда не у кого и негде справиться? Если вы доверяете автору (его мастерству в чеканке размеров), очень просто. Тогда стих, который ввел вас в недоумение, расчлените на такие стопы, в каком размере написано стихотворение. Например, роман «Евгений Онегин» написан четырехстопным ямбом. Так чего же проще! Вот и расчлените затруднивший вас стих на четыре стопы ямба: «Музы|ка бу|дет пол|кова|я...» И все ясно — никаких сомнений!

К чему эти примеры? А к тому, повторяем, если встретится в стихах прошлого века нечто подобное, несвойственное нашим представлениям о построении речи, присмотритесь к тексту, внимательней, постарайтесь уловить и понять суть — это будет полезно, а копировать в своей речи такие приемы, подражать им нам уже не придется — у нас другие, современные представления и понятия о культуре речи. И тут для поэтов большое поле деятельности.

Вот оно, поле: поговорим об анакрузе. *Анакрузой* называют безударные слоги, предшествующие первым стопам стиха в размере

ямба, амфибрахия, анапеста. Сравнительно редко, но поэты ею пользуются. Получается своеобразный рисунок ритма. Угадать, что в стихе есть анакруза, может человек, имеющий навыки в распознавании ритмов стиха. Для этого нужно уловить размер всей строфы в целом, но не какого-то отдельного стиха. А вдруг да в этом стихе есть анакруза? Она и собьет вас с толку, запутает ритм стиха. Чтоб не сбиваться с ритма, поупражняемся в распознавании анакрузы. Для начала прочтем четвертую строфу «Русалки» Лермонтова (она без анакрузы, нам так удобнее):

И там на | подушке | из ярких | песков
Под тенью | густых трост | ников
Спит витязь | добыча | ревнивой | волны,
Спит витязь | чужой сто|роны.

Размер стихов — амфибрахий: четырехстопный для первого и третьего стиха, трехстопный для второго и четвертого.

А в седьмой строфе в одном из стихов анакруза!

3. И шумно | катясь, ко|лебала | река
4. От || раженны | е в ней об | лака.

Слог *от* в четвертом стихе и есть анакруза, т. е. дополнительный безударный слог перед первой стопой амфибрахия, она не сломала размер, а только «прилепилась» спереди к первой стопе. Посмотрите еще на четвертый стих в третьей строфе:

4. Там || хрустальны | е есть го | рода.

И здесь анакруза (*там*) присоединилась, прилепилась к первой стопе четвертого стиха. А в пятой строфе анакруза встречается дважды:

И || в чело и | в уста мы | в полуден | ный час
Це||ловали | красавца | не раз.

Подобна этой и шестая строфа. Найдите стихотворение, расчлените его сами, образец перед вами. И наконец, вся первая строфа. Вот она:

1. Русалка | плыла по | реке го|лубой,
2. О||заряе|ма полной | луной;
3. И || старалась | она до|плеснуть до | луны
4. Се||ребристу|ю пену | волны.

Здесь анакруза в трех стихах. Подобна этой и вторая строфа. Прочитайте ее внимательно, отметьте карандашом анакрузы.

Стихотворение это с затрудненным ритмом, но вполне соответствует авторскому замыслу: ему придана романтическая окраска (неторопливое повествование русалки с жуткими подробностями и наивное ее недоумение) — в том и заключается экспрессия стихов, анакруза в них усиливает впечатление от картины. Полагается анакрузу читать и произносить слитно с первой стопой

стиха, тогда она образует как бы четырехсложную стопу. А ну-ка, начинайте без пауз: «там хрустальны, и в чело» и т. д.

Видите, анакруза выступает здесь как средство художественного, эмоционального воздействия на чувства читателя, а еще более — слушателя. Но анакрузой можно пользоваться и с другими целями, например по технике ритма.

Другое дело, когда анакруза — это нарочито стилистический прием, дающий особую окраску стиху, как например, в «Русалке» Лермонтова.

А теперь *спондей*. Кто-то подсказывает нам: это вспомогательная (как правило, первая) стопа, состоящая из двух ударных слогов рядышком. Так оно и есть. Вот ямб в стихе, возьмем да первый (безударный, как полагается при ямбе) слог заменим ударным, получится что-то наподобие хорея, но только не с одним, а с двумя ударениями. Безударный слог первой стопы стиха вытеснен ударным — таков спондей. Два ударения подряд — это грубо, но если таким приемом усиливается в стихе напряженность действия, тогда хорошо.

Вот вы захотели что-то энергично, быстро сообщить слушателю, тогда даете стиху энергичный зачин: не раз-два, раз-два — плавно и спокойно, нет, а раз-раз — резко, сильно. Таков спондей, такова его психологическая окраска. Она хорошо подтверждается многочисленными примерами из классики. Обратимся к «Полтаве» Пушкина. Написана поэма ямбом, звучит размеренно, плавно, но не везде. В описании Полтавского боя сначала идет эпическое повествование: раз-два, раз-два:

Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят...

И затем экспрессия: р-раз-раз, дающая энергичный, взволнованный зачин сразу четырем стихам:

Прах роют и в крови шипят.
Швед, ру́сский — колет, рубит, режет.
Бо́й бараба́нный [1], клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,

потом раздельно (без спондея) автор строит вывод:

И смерть, и ад со всех сторон.

Это очень яркий пример поэтической экспрессии. Вспомните еще раз из пятой главы «Евгения Онегина» «Сон Татьяны». Вот зачин в спокойном ритме: раз-два, раз-два...

Татьяна в лес, медведь за нею...

---

[1] В ямбе такую расстановку ударений (1—4) называют хориямбом. Звучит она близко к спондею.

И вдруг энергичный, быстрый перескок:

Снег рыхлый по колено ей...

А потом опять спокойный ритм. И там же, в семнадцатой строфе, размеренно: раз-два, раз-два, один за другим перечисляются «ужасы» Татьяны, и вдруг сильным ударом взрывается стих: «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп», а потом опять спокойный ритм: раз-два, раз-два...

Людская молвь и конский топ!

Но и для вполне спокойной картинки может пригодиться спондей. Там же, в тридцать девятой строфе, описан обряд чаепития:

Но чай несут: девицы чинно
Едва за блюдечки взялись...

И неожиданный энергичный зачин перепутал все:

Вдруг из-за двери в зале длинной
Фагот и флейта раздались.

Хорошо звучат в спондее утвердительные и отрицательные частицы *да* и *нет*, междометия *о, а, чу* и односложные союзы да различные части речи из односложных (например, личные местоимения). Подтвердим это несколькими наблюдениями (из стихотворений Лермонтова).

Да, тень твою никто не порицает.
Нет, я не Байрон, я другой...

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит...

Я — или бог — или никто!

Нет! — Я не требую вниманья
На грустный бред души моей.

Быть может, некогда случится,
Что, все страницы пробежав...

О! Если б дни мои текли
На лоне сладостном покоя и забвенья.

Или у Пушкина из 26-й строфы VII главы «Евгения Онегина»:

«Что ж, матушка? За чем же стало?» —
«Ох, мой отец! Доходу мало...»

А вот еще стих Пушкина, из «Стансов Толстому»:

Ах, младость не приходит вновь!

Пожелание тут только одно: наблюдайте спондей в стихотворениях с четким ритмом, особенно в классических, там лучше про-

являются его звуковые и смысловые достоинства. Если ж достоинств этих нет, значит, спондей неудачен (что и может случиться на ваших глазах, например, при «пробе пера») — надо от него стих освобождать. Во имя качества ритма.

СТРОФА. НАЗНАЧЕНИЕ ЕЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ И ПОСТРОЕНИЕ ЕЕ РАЗНОВИДНОСТЕЙ

Не раз мы встречались уже со словом *строфа.* А теперь наша задача — уточнить и углубить это понятие.

Строфой принято называть сочетание двух или нескольких стихотворных строк, объединенных или системой рифм и общей интонацией, или только общей интонацией, говорится в специальном словаре. Из этого и будем исходить в нашей беседе.

До сих пор в бытовой песенной лирике существует слово *куплет* — это на французский манер произносимое название песенного двустишия или четверостишия, например:

> Ну, дружней, звончей, бубенчики,—
> Заливные голоса!
> Эх ты, удаль молодецкая,
> Эх ты, девица-краса!

Для певцов это куплет песни, для поэта — строфа стихов, объединенных общей интонацией, веселой, задорной.

Строфы по приемам построения бывают разные: от простейших двустиший до сложных сочетаний небольших строф в пределах большой строфы (например, четырнадцатистишие), до сочетания этих больших строф в пределах новой, еще более сложной формы построения, например, венке сонетов. Мы не ставим себе задачу познакомиться сразу с огромным разнообразием строфического богатства русской поэзии, но хотя бы в общих чертах быть знакомыми с этим богатством надо: это представляет для нас большой интерес. Попутно научимся различать строфы по ведущим признакам. Называть строфы будем по количеству в них стихов по-русски (двустишие, трехстишие и т. п.), а в скобках будем записывать и другие, иноязычные наименования (греческие, латинские, французские). Это любопытно и полезно знать, но, конечно, не обязательно запоминать. Очень уж много разных названий и терминов содержится в теории литературы, большинство из них являются международными, хотя бы вот слово *строфа.* Оно греческое и обозначает оборот. Итак, начинаем перечислять строфы.

Еще не строфа, но вполне самостоятельный стих — м о н о с т и х. Глубокое, объемное содержание умело вписано в одну строчку. Чаще всего это афоризмы, ритмичные, предельно сжатые народные пословицы, поговорки и припевы, любовно обработанные поэтами.

Начинаются строфы с двустишия:

В море царевич купает коня;
Слышит: «Царевич, взгляни на меня!»

Фыркает конь и ушами прядет,
Брызжет и плещет и дале плывет.

Это начало стихотворения Лермонтова «Морская царевна», составлено оно из семнадцати двустиший (двустишие по-гречески — дистих). Размер его вы чувствуете? Да, это четырехстопный дактиль (последняя стопа в этих стихах усеченная, состоит из ударного зачина, остальные слоги отсутствуют, так и читаются и произносятся с паузами эти стихи).

У Пушкина тоже двустишиями написана «Черная шаль»:

Гляжу, как | безумный |, на черну|ю шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил

и так далее, еще четырнадцать двустиший. А размер стихов четырехстопный... Так ведь? В последней стопе каждого стиха недостает конечного слога, это видно.

Многие дистихи служат той же цели, что и одиночные (афоризмы, пословицы), и по своей идейной значимости они тоже являются либо зачином, либо концовкой стихотворения, вписываются в размер его строф. Вот, к примеру, сонеты Шекспира в переводе Маршака заканчиваются дистихами. Это своеобразные выводы о сказанном в сонете. И к тому же они могут жить и действовать вполне самостоятельно.
Из тридцать девятого сонета:

Разлука сердце делит пополам,
Чтоб славить друга легче было нам.

Или из семьдесят восьмого:

Поэзия — в тебе. Простые чувства
Ты возвышать умеешь до искусства.

У Пушкина есть такое стихотворение:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья.

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.

Затем следуют еще четырнадцать строф, в них автор рассказывает о своих детских и юношеских настроениях. Форма такого стихосложения — трехстишие (по-латыни т е р — три, по-итальянски — т е р ц и н а), размер стихов — пятистопный ямб. В каждой строфе заключено свое, особое содержание, а рифмуются стихи так: первый и третий — внутри строфы, а средний выходит из пределов своего терцета и рифмуется с первым и третьим стихами следующей строфы, задает им тон, направление, а из нее средний стих тоже направляется в следующую строфу, с тем же заданием... и так до конца стихотворения. Приглядитесь! Прием интересный.

Но есть и другие приемы. Вот им же написано коротенькое стихотворение «Сафо», всего в одну строфу-терцет. Посмотрите.

Счастливый юноша, || ты всем меня пленил:
Душою гордою, и || пылкой, и незлобной,
И первой младости || красой женоподобной.

Здесь рифмуются второй и третий стихи, а первый остается свободным.

А вот классический образец многостопных стихов. В стихотворении Пушкина «Поэту» речь идет о «плодах любимых дум».

Они в самом тебе. || Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить || умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, || взыскательный художник?

Доволен? Так пускай || толпа его бранит
И плюет на алтарь, || где твой огонь горит,
И в детской резвости || колеблет твой треножник.

Глубокое тут содержание: философское размышление о назначении поэта, о его взыскательном отношении к своему труду, о несгибаемой силе воли. А как построены терцеты, каков размер стихов?

Могут быть и другие построения терцета, например дистих и припев (рефрен). Примеры подыщите или постройте сами.

Прочитайте!

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой...

Откуда эти строки? Это начало стихотворения Пушкина «К морю», скажете вы. Совершенно верно. В этом прекрасном стихотворении пятнадцать строф. Посмотрите, все строфы имеют тут свое, весомое содержание, ставь любую из них особым сти-

хотворением. Иногда и делают так, особенно в размышлениях, раздумьях. Вот у Фета есть такое четверостишие:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами,
Звуком на душу навей.

Четверостишие (или катрен) — самая распространенная форма строфы во всей классической, современной и народной русской поэзии. Катрен — любимейшая строфа и у начинающих поэтов. Но пока мы не будем касаться его построения — придет еще время.

1. Не уезжай, лезгинец молодой;
2. Зачем спешить на родину свою? —
3. Твой конь устал, в горах туман сырой;
4. А здесь тебе и кровля и покой —
5. И я тебя люблю!

Такова первая строфа из семи в стихотворении Лермонтова «Прощание». В ней пять стихов — это пятистишие (квинтет). Вы замечаете в ней, что первый, третий и четвертый стихи рифмуются между собой (*молодой, сырой, покой*), а второй — с пятым (*свою, люблю*). И так во всех строфах этого произведения.

Подобно этому у Пушкина построено стихотворение «Паж или пятнадцатый год». Вот первая строфа из шести:

1. Пятнадцать лет мне скоро минет;
2. Дождусь ли радостного дня?
3. Как он вперед меня подвинет!
4. Но и теперь никто не кинет
5. С презреньем взгляда на меня.

Опять рифмуются первый, третий и четвертый стихи; отдельно — второй и пятый.

Да и у Е. Нечаева — рабочего поэта (1859—1925) в стихотворении «День» тот же настрой. Там пять строф, процитируем две:

Первая строфа

1. Где привольно и игриво
2. Вьется речка ключевая,
3. А вдоль берега красиво
4. Разместились строем ивы,
5. Точно рать сторожевая...

Четвертая строфа

Убаюканный мечтами,
Сказкой ивы-чаровницы,
Я забылся. Пред очами
Жизни с розовыми днями
Развернулися страницы.

Пронаблюдайте, в каком порядке рифмуются стихи в этих строфах, в какой строфе намечен перенос. И есть ли где еще переносы внутри строфы. А каков размер стихов? Подобна по строю строфа и у Тютчева:

Чародейкою зимою
Околдован лес стоит —
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.

Несколько иное построение у Майкова в стихотворении «Летний дождь».

1. «Золото, золото падает с неба!» —
2. Дети кричат и бегут за дождем.
3. «Полноте, дети, его мы сберем,
4. Только сберем золотистым зерном
5. В полных амбарах душистого хлеба!»

По построению тут вы видите: внешнее кольцо (первый и пятый стихи) и внутри кольца терцет с единой рифмой в стихах. Размер стихов — четырехстопный дактиль.

Напомним и такой прием: сначала строится четверостишие с кольцеобразной рифмой, к нему примыкает пятый стих, который является единым рефреном для всех строф. Так построено стихотворение Лермонтова «Кавказ». Всего три строфы, этот рефрен, трижды подчеркивающий влюбленность поэта в Кавказ.

Встречается в русской поэзии шестистишие (секстина). Такими строфами написаны, например, «Три пальмы» Лермонтова, его же «Баллада», «Стансы». Шестистишия имеют разные виды построения строф. Вот первый («Три пальмы»):

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,
От знойных лучей и летучих песков.

Здесь попарно рифмуются три двустишия. Вид второй. Рассмотрим «Балладу» Лермонтова. В балладе обычно переплетаются два начала: лирическое — автор проявляет свои чувства, настроение, высказывает кратко мысли, и эпическое — автор изображает те картины, те события, которые вызывают его переживания и размышления. Вот первая строфа «Баллады»:

В избушке позднею порою
Славянка юная сидит.
Вдали багровой полосою
На небе зарево горит...
И, люльку детскую качая,
Поет славянка молодая...

Это эпический зачин баллады. Далее, в последующих пяти строфах, рисуются автором картины борьбы за родину и его, авторские, переживания.

Ну, а по форме? Вы скажете, тут сочетание катрена (с перекрестной рифмой) и дистиха. Совершенно верно, так построена строфа.

Но есть и другие виды, вот у Пушкина в его чудесном «Зимнем утре»:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Слышите? Вначале дистих, а потом катрен с кольцевой рифмой.

Далее строфы будут посложней и обширней.

ПРОДОЛЖИМ РАЗГОВОР О СТРОФАХ

Вот перед вами семистишие (септима). Разве можно забыть лермонтовское «Бородино»?

1. — Скажи-ка, дядя, ведь не даром
2. Москва, спаленная пожаром,
3. Французу отдана?
4. Ведь были ж схватки боевые,
5. Да, говорят, еще какие!
6. Недаром помнит вся Россия
7. Про день Бородина!

А теперь посмотрите, как построена строфа. Тут сначала вы видите двустишие (размер — четырехстопный ямб), затем следует третий, укороченный стих (трехстопный ямб), потом терцет и в конце опять укороченный стих. Получается такой рисунок строфы: двустишие, а потом укороченное двустишие, только с «нагрузкой» — в середине его полный терцет. Значит, два двустишия: одно свободное, другое сильно загруженное, скажете. Верно. Взгляните еще раз. Вот оно, загруженное двустишие:

Французу отдана?
Про день Бородина!

А вот и терцет, в середину двустишия вставленный:

Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия...

Точно так построены и остальные тринадцать строф. Заметим еще вот что: укороченные стихи сгущают, усиливают экспрессию

содержания строфы. Прочитайте их отдельными парами. Получается сильно, внушительно и созвучно по содержанию. Вот из десятой строфы:

И все на наш редут.
Все побывали тут.

Подумайте, какие еще могут быть построения семистишия. Попытайтесь дать свое семистишие.

Наконец, перед нами восьмистишие (октава), чаще всего октавой называют только восьмистишие особого рода, о котором мы будем говорить дальше.

Октава — распространенный тип строфы в классической и советской поэзии. Самой простой по форме будет октава, построенная из двух катренов с перекрестной рифмой в каждом из них. Таковы, например, они у Пушкина в стихотворении «Моя родословная»:

Смеясь жестоко над собратом,
Писаки русские толпой
Меня зовут аристократом.
Смотри, пожалуй, вздор какой!
Не офицер я, не асессор,
Я по кресту не дворянин,
Не академик, не профессор;
Я просто русский мещанин.

Октаву можно применять с успехом в большом произведении. Послушайте начало стихотворения Лермонтова «Дары Терека»:

Терек воет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре плач его подобен,
Слезы брызгами летят.
Но, по степи разбегаясь,
Он лукавый принял вид
И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит...

Здесь для зачина хороша октава: она проста в построении (два катрена) и в то же время ярка, выразительна, глубоко содержательна. Далее, ради усиления выразительности, идет нарастание строф, изображающих нарастание стихии бушующего, мятущегося Терека. За вступлением следуют 12 стихов его обращения к морю — это сложная строфа, состоящая из октавы и катрена. Затем следует авторский спокойный катрен — повествование сказителя. За ним — двойная октава многословного обращения Терека к морю. Затем опять катрен — эпическое повествование сказителя; и следом — бурное двадцатистишие, изображающее крайнее, самое драматичное напряжение дикого Терека, оно состоит из двух октав и катрена. Заканчивается стихотворение автор-

ским повествованием (в составе трех катренов) о том, как последней жертвой (казачки молодой «с темно-бледными плечами, с светло-русою косой») угодил поток сердитый могучему и грозному Каспию, как у того «оделись влагой страсти темно-синие глаза» и

Он взыграл, веселья полный,
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

У Лермонтова же есть небольшое стихотворение «Поток», состоящее из двух октав. Тема близка «Дарам Терека», но с другим толкованием: автор сопоставил стихию потока с собственными переживаниями. И построены октавы несколько иначе: сначала четверостишие с перекрестной рифмой, а следующее — с последовательной, смежной (т. е. пара двустиший). Вторая строфа содержит авторское суждение, характеристику страсти и бурного движения. Вся строфа — развернутая метафора. Отсюда следует вывод, что смысл жизни не в праздном покое.

Я праздный о́тдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений.

У Пушкина есть и основной вид октавы: секстина и двустишие. Вспомните великолепную строфу из его «Осени»: «Унылая пора! Очей очарованье!..» Четко и просто построена такая октава (секстина и дистих), и звучит она изумительно красиво.

А чтоб ясней было, нам полезны наблюдения самого автора. Поэма «Домик в Коломне» начинается у него с полушутливой строфы:

1. Четырехстопный ямб мне надоел:
2. Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
3. Пора б его оставить. Я хотел
4. Давным-давно приняться за октаву.
5. А в самом деле: я бы совладел
6. С тройным созвучием. Пущусь на славу!
7. Ведь рифмы запросто со мной живут;
8. Две придут сами, третью приведут.

Посмотрите. Сначала бросается в глаза катрен с перекрестной рифмой. В нем стихи, первый и третий, «привели» к себе рифму из пятого стиха (получилось: *надоел, хотел, совладел*), а второй и четвертый «привели» к себе рифму из шестого стиха (получилось: *забаву, октаву, на славу*) — вот и секстина! Затем — двустишие — и сложилась октава.

И в пятой строфе, явно любуясь такими октавами, он строит шутливое признание:

1. Как весело стихи свои вести
2. Под цифрами, в порядке, строй за строем,
3. Не позволять им в сторону брести,
4. Как войску, в пух рассыпанному боем!

— катрен

5. Тут каждый слог замечен и в чести,
6. Тут каждый стих глядит себе героем,

— третьи, «приведенные» рифмы

7. А стихотворец... с кем же равен он?
8. Он Тамерлан иль сам Наполеон.

— заключительный дистих

Видите, какая интересная строфа о к т а в а?

Девятистишие (н о н а) — тоже сложная строфа, применяется в поэзии значительно реже, чем октава. Обычно она состоит из катрена и пятистишия или наоборот. Вот образцы ноны из стихотворений Лермонтова «Желание».

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.

— катрен

Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне.

— пятистишие

Или:

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал,—
Своим искусством восхищенный,
Он пред картиною упал!

— пятистишие

Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его младой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный.

— катрен

(Из стихотворения «Поэт»)

Возможны и три терцета в составе ноны и еще октава и девятый стих — рефрен. Возможны и другие варианты. Понаблюдайте сами.

Изредка встречается в русской поэзии и десятистишие (д е ц и м а). Определить приемы ее построения нетрудно. Например, два катрена, двустишие, или два пятистишия, или секстина с катреном (и наоборот), или три терцета и рефрен... А вот простейшая децима, состоящая из пяти двустиший, «Дева» у Пушкина:

Я говорил тебе: || страшися девы милой!
Я знал, она сердца || влечет невольной силой.
Неосторожный друг, || я знал, нельзя при ней
Иную замечать, || иных искать очей.
Надежду потеряв, || забыв измены сладость,
Пылает близ нее || задумчивая младость;
Любимцы счастия, || наперсники судьбы
Смиренно ей несут || влюбленные мольбы;
Но дева гордая || их чувства ненавидит
И, очи опустив, || не внемлет и не видит.

Размер здесь шестистопный ямб. Стихи длинны для чтения, разрезать их пополам цезурами полезно. Попытайтесь читать их по цезурам.

Допустимы и одиннадцатистишия. У Лермонтова в стихотворении «Поэт» первая строфа нона, а вторая — одиннадцатистишие! Допустимы и двенадцати-, и (редко) тринадцатистишия, со своеобразными авторскими рисунками их построения. Но для более или менее полной картины мы должны побеседовать о сонете и онегинской строфе. Это две ведущие разновидности построения сложной строфы — четырнадцатистишия. Они не могут остаться незамеченными.

Итак, сонет. Эта сложная строфа зародилась в средние века в Италии, затем быстро распространилась по разным странам. Сонет на итальянский образец должен иметь такую форму: сначала два катрена, потом два терцета, а размер стиха пяти- или шестистопный ямб. В точном соответствии с этим правилом есть сонет у Пушкина: «Суровый Дант не презирал сонета». Тема произведения философская. Вот что пишет поэт:

Суровый Дант не презирал сонета; В нем жар любви Петрарка изливал; Игру его любил творец Макбета; Им скорбну мысль Камоэнс облекал.	Италия, XIII век Шекспир, XVI век Португалия, XVI век
И в наши дни пленяет он поэта: Вордсворт его орудием избрал, Когда вдали от суетного света Природы он рисует идеал.	Англия, XIX век
Под сенью гор Тавриды отдаленной Певец Литвы в размер его стесненный Свои мечты мгновенно заключал.	Адам Мицкевич, XIX век
У нас его еще не знали девы, Как для него уж Дельвиг забывал Гекзаметра священные напевы.	Россия

Так Пушкин торжественно представлял русскому обществу сонет. Лермонтов создал лирический любовный сонет: «Я памятью живу с увядшими мечтами». Построение его такое же,

размер — шестистопный ямб. Прочитайте его, прочеркните в стихах цезуру. Учтите спондеи и перенос.

У поэтов запада встречался иногда венок сонетов: писалось четырнадцать сонетов, а из первых их стихов складывался пятнадцатый сонет. Для этого требовалось, чтобы те стихи были содержательны и составили в совокупности заключительный сонет как вывод обо всем сказанном.

— Тогда не лучше ли сложить сначала главный сонет, а потом каждый его стих сделать зачином очередного сонета? — спросите вы.

Что ж, можно и так. Исходя из главного, вы построите все подчиненные сонеты. Ваша мысль интересна. Но не торопитесь пока. Дело в том, что есть сонеты и другого построения, например шекспировские. Сонеты Шекспира замечательны по содержанию, по глубине мысли и чувства, по достоинствам поэтического мастерства. Это общепризнанно. Недаром ими увлекался Маршак, который блестяще перевел их с английского. В его переводах мы видим не итальянское, а несколько иное построение сонетов: в каждом из них три катрена и двустишие, причем двустишие подводит итог всему сказанному в сонете, выражает его идею. Вот, к примеру, двадцать первый сонет:

Не соревнуюсь я с певцами од,
Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод
Со всей землей и океаном синим.

Пускай они для украшенья строф
Твердят в стихах, между собою споря
О звездах неба, о венках цветов,
О драгоценностях земли и моря.

В любви и в слове — правда мой закон.
И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный.

Я не хочу хвалить любовь мою,—
Я никому ее не продаю.

Так построены все 154 сонета сборника Маршака «Сонеты Шекспира». Размер — пятистопный ямб.

По количеству стихов похожа на сонет онегинская строфа Пушкина. Те же 14 стихов, тот же ямб (только четырехстопный), но построение строфы несколько сложней: первый катрен — перекрестная рифма; второй — смежная парная, третий — охватная, или кольцо, а в конце — двустишие. Отличие онегинской строфы от шекспировского сонета (в переводе Маршака) состоит в том, что более сложна рифма, да и дистих не всегда полностью заканчивает мысль, он может содержать и перенос на

другую строфу, чего в классическом сонете не бывает. Но об этом еще будем толковать (см. раздел о рифме).

Многообразны виды построения строф. Наблюдать и познавать их и самим участвовать в их построении — дело интересное. Суть не в том, чтобы беспредметно увлекаться формами строф, а в том, чтобы для осуществления идеи, для содержания произведения избирать соответствующую строфическую форму, содержательную, интересную.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ О МНОГОСТОПНЫХ РАЗМЕРАХ

В наших беседах мы более всего касались небольших и средних по размеру стихов почти в любой строфе: от двух до четырех, пяти двусложных стоп, а в трехсложных — две, три стопы, но вы знаете, что есть стихи и с бо́льшим количеством стоп в них, например от шести и более двусложных и даже до шести трехсложных. Целевое назначение длинных стихов в стихотворении — преимущественно повествование. Это либо эпически спокойный, размерный рассказ-любование красотой, либо бесстрастно-философское описание какого-нибудь явления или события и суждение о нем, либо величавое и мудрое повествование о героическом подвиге, о Родине, о народном достоинстве...

Говоря об этом, вспоминаешь былины и героические повести Древней Руси. Традиции эти продолжали, развивали поэты XVIII и XIX веков. Пушкин писал шестистопным ямбом. Вот зачин его стихотворения «К другу стихотворцу»:

Арист [1] не тот поэт, || кто рифмы плесть умеет
И, перьями скрыпя, || бумаги не жалеет,
Хорошие стихи || не так легко писать,
Как Витгенштеину || французов побеждать...

Этим размером писали и после него. Его называли александрийским стихом (в основном это шестистопный ямб с обязательной смежной рифмой и цезурой на половине стиха). У Пушкина пример александрийского стиха в поэме «Анджело».

Пока остановимся на этом и начнем разговор о клаузуле.

Только что нас интересовали короткие и длинные стихи. Теперь наша цель — проследить, как оформляются, чем заканчиваются стихи в строфах, что является ограничителем любого стиха, большого или малого. Вы скажете: рифма! Что ж, это в известной степени верно, но не совсем: бывают стихи частично или полностью без рифмы (например, стихи в размере гекзаметра, былины, в народной лирике, белые стихи, свободный стих).

Так что же ограничивает стих, если не рифма? Попытаемся разобраться. В теории стихосложения называют ограничитель стиха к л а у з у л о й. *Клаузула* — в переводе с латинского язы-

---

[1] *Арист* (греч.) —лучший.

ка — заключение, т. е. конечная стопа, заключительные слоги стиха. Вскоре вы убедитесь, как удобно пользоваться этим термином.

Прежде всего общее условие: для всех стихов, с рифмой или без рифмы, их ограничителем будет клаузула. При этом подчеркиваем: рифма в окончаниях стихов является одной из форм клаузулы, а вот рифму, которая встречается иногда в середине или начале стихов, клаузулой никак не назовешь: ведь клаузула всегда только заключение, звуковой ограничитель стиха. Это понятие более обширное, чем рифма.

Всякая клаузула начинается с последнего ударения в стихе (ударение включается в состав клаузулы обязательно). По тому, с какого слога от конца расположено последнее ударение, клаузулу определяют и называют. Например, в стихе «самолюбивые мечты» последнее ударение на конечном слоге «ты», такое ударение называют мужской клаузулой. Поэтому нетрудно догадаться, что последняя ямбическая стопа (без «остаточного» слога) всегда будет мужской клаузулой, как и стопа анапеста. Стих «самолюбивые мечты» может быть и самостоятельным или может находиться в составе какой-то строфы, хотя бы такой:

То было в вечер роковой:
Владели пылкой головой
Самолюбивые мечты.

Предположим, что это самостоятельный терцет, а не часть какой-либо строфы покрупнее, тогда замечаете, что у всех стихов терцета мужская клаузула, причем третий стих не рифмуется с другими, он сам по себе. Но если вместо терцета был бы дистих —

К тому, мой друг, стремишь и ты
Самолюбивые мечты,—

тогда мужская клаузула «ты» звучит отличной рифмой. Но следует помнить: и совсем без рифмы стихи управляются клаузулами.

Понаблюдаем еще за клаузулами.

Вот в стихе «помнишь, | с алы|ми кра|ями» (размер — четырехстопный хорей) клаузула имеет ударение на втором слоге от конца и называется женской. Отсюда вывод: если последняя стопа хореическая, то клаузула женская...

— А если взять амфибрахий? — спросите вы. И рассуждаете:

— Ударение на втором слоге от конца. Клаузула женская?

Да, женская. А теперь обратимся к стихотворению И. С. Никитина «Помнишь? — с алыми краями»:

Помнишь? — с алыми краями
Тучки в озере играли;
Шапки на ухо, верхами
Ребятишки в лес скакали.

Табуном своим покинут,
Конь в воде остановился
И, как будто опрокинут,
Недвижим в ней отразился.

При заре румяный колос
Сквозь дремоту улыбался;
Лес синел. Кукушкин голос
В сонной чаще раздавался.

По поляне перед нами,
Что ни шаг, цветы пестрели,
Тень бродила за кустами,
Краски вечера бледнели...

Трепет сердца, упоенье —
Вам в слова не воплотиться!
Помнишь?.. Чудные мгновенья!
Суждено ль им повториться?

Вникнем в содержание. Пейзаж, от начала и до конца!

— И только?

Нет, по идее тут природа и человек, с его чувствами и переживаниями. Хорошо говорится в стихе: «Трепет сердца, упоенье»,— не всегда такое выскажешь словами. Недаром автор считает: «Вам в слова не воплотиться». Пейзаж явился чудесным фоном для воспоминаний о былом. Это и было для поэта самым главным. А насчет клаузулы подумайте сами, это нетрудно.

Еще пример. Есть у Никитина большое стихотворение о девочке-сиротке в бедной деревне, называется оно «Утро на берегу озера». Сильное драматическое содержание. Советуем прочесть полностью. Для нашей беседы возьмем начало — четыре строфы, описание красоты утреннего пейзажа.

Ясно утро. Тихо веет
　　Теплый ветерок;
Луг, как бархат, зеленеет,
　　В зареве восток.
Окаймленное кустами
　　Молодых ракит,
Разноцветными огнями
　　Озеро блестит..
Тишине и солнцу радо,
　　По равнине вод
Лебедей ручное стадо
　　Медленно плывет.
Вот один взмахнул лениво
　　Крыльями,— и вдруг
Влага брызнула игриво
　　Жемчугом вокруг.

И для контраста с картиной природы поместим сюда еще последнюю, 24-ю строфу, повествующую о переживаниях больной, униженной сиротки.

А девчонка провожала
  Грустным взглядом их,
И слеза у ней дрожала
  В глазках голубых.

Общий размер в этом стихотворении — четырехстопный хорей, а вторые и четвертые стихи в каждой строфе усеченные (трехстопный хорей).

Итак, ритм всех стихов в этих катренах хореический, а клаузулы разные: в первом и третьем стихах — женская, а во втором и четвертом — мужская.

— Почему мужская?

Да потому, что отсчет идет от последнего слога стиха.

— А он как раз ударный,— легко подмечают иные.

— Тут и подсчитывать нечего,— заявляют категорично другие.

Верно. Здесь в каждой строфе вы видите переплетение двух клаузул. Это часто встречается в стихотворениях, поэмах, даже в романе...

— «Евгений Онегин»?

Да. Ради этого рассмотрим 25-ю строфу второй главы романа:

Вот он, текст:	А вот и наши пометки:	
Итак, она звалась Татьяной	женская клаузула	*-яной,*
Ни красотой сестры своей,	мужская	*-ей,*
Ни свежестью ее румяной	женская	*мяной*
Не привлекла б она очей.	мужская	*ей*
Дика, печальна, молчалива,	женская	*лива*
Как лань лесная, боязлива,	женская	*лива*
Она в семье своей родной	мужская	*ной*
Казалась девочкой чужой.	мужская	*жой*
Она ласкаться не умела	женская	*мела*
К отцу, ни к матери своей;	мужская	*ей*
Дитя сама, в толпе детей	мужская	*ей*
Играть и прыгать не хотела	женская	*тела*
И часто целый день одна	мужская	*на*
Сидела молча у окна.	мужская	*на*

Вы уже на уроке учили, что строфы тут такие: первый катрен — перекрестная рифма, второй — последовательная, третий — кольцо, затем — заключительный дистих. Размер стиха во всей строфе — четырехстопный ямб.

Взгляните еще раз на клаузулы, они попарно созвучны, т. е.

рифмуются, поэтому принято называть их только словом *рифма*. Заметьте, по размеру ямба рифма должна быть только мужская, но тут встречаются (в этой строфе шесть раз) остаточные слоги, которые, это надо учесть, не переводят ее в женскую. Проверьте и другие строфы с этой точки зрения. И вы воскликнете: «Какое удивительное постоянство!» Вот чему надо учиться: по-пушкински добиваться чистоты исполнения в избранном вами рисунке ритма.

КЛАУЗУЛА

Только что в наших примерах присутствовали клаузулы мужские и женские. Это характерно для большинства поэтических произведений.

Для начала прислушаемся к поэзии А. В. Кольцова (1809—1842), поэта-самоучки, выразителя лучших идеалов и стремлений русского народа. Поэт находился под большим влиянием Пушкина и Жуковского, что весьма благотворно сказалось на его творчестве. Обратимся к его стихотворению «Лес», посвященному памяти Пушкина. Вот как звучат первые девять строф из двадцати в этом стихотворении:

Что, дре | мучий лес,
Приза | думался,
Грустью | темною
Зату | манился?

Что Бова-силач
Заколдованный,
С непо | крытою
Головой в бою,—

Ты сто | ишь — поник,
И не ратуешь
С мимо | летною
Тучей — бурею?

Густо | лиственный
Твой зе | леный шлем
Буйный | вихрь сорвал —
И развеял в прах.

Плащ упал к ногам
И рассыпался...
Ты стоишь — поник,
И не ратуешь.

Где ж девалася
Речь высокая,
Сила гордая,
Доблесть царская?

У тебя ль, было,
В ночь безмолвную
Заливная песнь
Соловьиная?..

У тебя ль, было,
Дни — роскошество,—
Друг и недруг твой
Прохлаждаются?..

У тебя ль, было,
Поздно вечером
Грозно с бурею
Разговор пойдет...

В каждой строфе этого стихотворения (а прочитайте обязательно все двадцать строф) рисуется автором картина природы, сила и мощь русского леса, а в них — аллегорическое описание жизни и борьбы великого поэта с «бурями» темной, жестокой реакции. Метафора удивительно правдивая! Вот где сила художника!

«Ты стоишь — поник, и не ратуешь»... И все здесь подчеркивает могучую, загубленную силу поэта. Но чувствует читатель, что пройдет пора безвременья лихого.

Что ни строфа, то и новая страница жизнеописания Пушкина, то и новая тема для размышлений. Но, предположим, вам неизвестно, что стихотворение «Лес» посвящено Пушкину. Перед вами описание леса и его природных сил в борьбе с осенними бурями. И в этом случае все равно появятся раздумья, сопоставления явлений по смежности придут вам в голову, ибо основное здесь — олицетворение: силы природы живут, борются, как люди, проявляют свой характер.

Размер этого стихотворения (вы уже пригляделись) — сочетание хорея с дактилем. А у дактиля ударение на третьем слоге, от конца влево,— вот и получается дактилическая клаузула.

Нечто подобное встречаете вы и в стихотворении Н. С. Никитина «Пахарь». Здесь такой ритмический рисунок каждого стиха: три стопы хорея, а четвертая — хорей с лишним слогом, образующий дактилическую клаузулу «нагулялося», первый слог ударный, второй и третий — ступенька за ступенькой ослабевают, уходят как бы в пространство. Вот вы и слышите и убеждаетесь: дактилическая клаузула после коротких стоп хорея имеет большие звуковые достоинства. Вот первая строфа из него:

1. Солнце | за день | нагу|лялося,
2. За куд | рявый | лес опус | кается;
3. Лес сто|ит под | шапкой | темною,
4. В золо|том ог|не ку|пается.

Первый и третий стихи не рифмуются (клаузулы дактилические, но без рифмы), зато второй и четвертый рифмуются.

Имейте в виду: для народной поэзии, преимущественно песенной, характерна дактилическая клаузула, вот почему мы пользуемся здесь стихами Кольцова и Никитина, мастеров классической обработки народной поэзии.

Изредка, правда, но все же встречается в стихосложении гипердактилическая клаузула — это клаузула с ударением на четвертом слоге до конца стиха. Условно предположим, будто бы какие-то стихи заканчиваются такими словами: *обучение, размещение, улыбаются, развеваются*... и т. п.

Вы уже готовы прервать суждение и сказать в недоумении: «Так это ж примеры дактилических клаузул, а где тут «гипер»[1]?» Совершенно верно, да, дактилические, так будут называться и их рифмы. Но произнесите *обучающие, размещающие*. Ударения в этих словах отодвигаются еще на один слог влево, значит, клаузулы стали сверхдактилическими, т. е. гипердактилическими, и рифмы их будут называться так же. А если ударе-

[1] *Гипер* (греч.) — сверх, за пределы нормы.

ния уходят еще далее влево, например *обучающиеся, размещающиеся, улыбающиеся, развевающиеся* (здесь ударения на пятом слоге от конца), то эти ударения есть тоже «сверх» дактиля и еще более «сверх», но и такие клаузулы тоже будут называться гипердактилическими. Подтвердим примером (из описаний майских торжеств на городской площади):

— Глянь, знамена боевые,
разве|вающиеся,
И стоят друзья под ними
улы|бающиеся...

РИФМА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Абдурахман Джами, знаменитый таджикский писатель, философ и поэт, филолог и музыковед XV века, был мастером изящной формы в прозе и стихах на персидском и таджикском языках. Ему и принадлежат такие прекрасные слова:

Когда стихи сияют совершенством,
Они дарят читателя блаженством.

И если глубина мысли, богатство содержания, волнующая сила экспрессии, т. е. яркость выражения «интересов мысли» и «жизни сердца», как говорил Л. Н. Толстой, облекаются в совершенные формы стиха и чаруют нас своей свежестью, значимостью (например, непревзойденный «Евгений Онегин» в русской поэзии), мы с глубоким чувством признательности повторяем:

— О да!
Когда стихи сияют совершенством,
Они дарят читателя блаженством!

В предыдущих беседах шаг за шагом мы приближались к познанию ряда достоинств стихосложения. Главным образом нас интересовали наиболее важные для нас и не столь уж сложные размеры русских стихов и построение различных строф. В то же время исторические и народные основы стихосложения и некоторые черты развития и обогащения речи тоже были объектом нашего внимания. Поэтому и сочетались наблюдения с практическими упражнениями, не пристало ж нам быть только в роли пассивных созерцателей.

Так мы строили первоначальные понятия (и открытия даже) об основах русского стихосложения, настала пора заняться и некоторыми приемами отделки, отшлифовки полученных понятий и навыков. Нам на помощь приходят и великолепное богатство русской речи, и народное творчество от старинных его истоков вплоть до наших дней, и многие средства выразительности и изобразительности, применяемые с завидным для нас успехом

мастерами-поэтами,— и среди всего этого сложное многообразие рифмы. Интересное многообразие! Здесь большой простор для вашего творчества, но по сложившейся у нас традиции пойдем в этом деле за мастерами русской поэтической классики.

Итак, в прошлой беседе мы установили, что любая клаузула в стихах существует самостоятельно и в то же время играет активную роль в построении стихотворения в целом. При наличии четкого ритма и достаточной выразительности чувств и настроений клаузула хорошо строит поэтическую строфу и при неполном участии рифмы или совсем без нее. Это было доказано примерами. Мы наблюдали в сочетаниях клаузул различные созвучия, т. е. рифмы.

Обратимся к шуточному четверостишию Пушкина из IV главы романа «Евгений Онегин»:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы;*
На вот, возьми ее скорей!)

В этой шутке Пушкин добродушно посмеивается над пристрастием читателя к точным созвучиям, даже в нарушение здравого смысла (какие уж там *розы* в *морозы!*), но и, не отвергая тяготения к точным рифмам, шутливо предлагает: «На вот, возьми ее скорей!».

Такие созвучия клаузул носят в стихах название «точная рифма». Расставьте, пожалуйста, в двустишии ударения, проскандируйте. Вы уловите размер (четырехстопный ямб, так ведь?) и скажете: клаузулы и рифмы тут женские, рифма точная. Верно.

А взгляните на катрен. По ритму это четырехстопный ямб, а по рифме вы определите, что она перекрестная, и дадите характеристику стихам по их парным созвучиям, тут же укажете, у каких стихов женская, у каких мужская рифма.

Есть такой закон: для точной рифмы обязательно созвучие в рифмующихся стихах последних ударных гласных и следующих за ними звуков. Возьмите из приведенного катрена конечные слова: *полей — скорей,* рифма *ей — ей* — точная, а в словах: *морозы — розы* рифма: *розы — розы.* Такая точная рифма да плюс еще с созвучными согласными перед ударным звуком называется о п о р н о й или б о г а т о й. А если перед последним ударным звуком будет созвучен еще один слог или более, такая рифма называется г л у б о к о й (например, у Маяковского *труды — руды,* у учащихся: *лебединой — единой, на месте — не вместе, по воротам — поворот там* и др.).

Обычно редко встречаются глубокие рифмы, но точные и опорные очень распространены у поэтов.

Но есть много отклонений от точных рифм, и не как признак бесталанности поэта, а как особые ее разновидности, как выра-

жение или отражение его поэтического рисунка, его творческих способностей варьировать (видоизменять, давать новые варианты) созвучия окончаний стихов. Так обычно развиваются и совершенствуются различные варианты поэтических отклонений от точной рифмы. Они тоже подчиняются своим правилам и законам.

Главное правило для всех вариантов рифмы — созвучие клаузул стихов. Назначение любой рифмы в строфах просто: объединять стихи парами и более, а то и всю строфу воедино. Единая рифма для всей строфы называется **монориттмом**. В русских стихах она чаще применяется в целях сатиры или юмора. Посмотрите на иронические «Советы» А. Н. Апухтина (1840—1893) детям царских чиновников:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и президентами,
Над морями и континентами,
Не якшайтеся вы с оппонентами,
Поступайте хитро с конкурентами... и т. д.

По звучанию клаузул различают два главных отклонения от точной рифмы: во-первых, в рифме может быть неточное созвучие гласных, хотя согласные и совпадают. Такое явление называют **консонансом** (лат. — *согласно звучащим*) — речь идет о согласно звучащих согласных при нарушении созвучий у гласных — или **диссонансом** (лат. — *разнозвучащий*) — речь идет о несозвучиях гласных.

В рифме могут не совпадать согласные звуки (частично или полностью), и рифма держится тогда на совпадениях гласных (обязательно ударного звука). Такое явление называют **ассонансом** (лат. — *созвучие*). Повторим: диссонансы — несозвучие гласных, зато ассонансы — их созвучие.

Рассмотрим на примерах. Вот диссонансы у Маяковского:

Крут
буржуев
озверевший норов,
Тьерами растерзанные,
воя и стеная,
Тени прадедов —
парижских коммунаров
и сейчас
вопят
парижскою стеною.

Здесь первая рифма опорная (богатая): *норов — наров*, согласные четко совпадают, а гласные *о* и *а* не совпадают; вторая

рифма глубокая: *стеная — стеною,* согласные совпадают точно, а гласные *ая — ою* — нет; для обеих рифм это консонанс согласных и диссонанс гласных.

А теперь приведем примеры на ассонансы (созвучия гласных, хотя бы даже одних ударных, но при нарушении созвучий согласных). Обратимся к Маяковскому, к его произведению «Товарищу Нетте...»:

Подойди сюда!
                    Тебе не мелко?
От Батума,
            чай, котлами покипел...
Помнишь, Нетте,—
                        в бытность человеком
ты пивал чаи
                    со мною в дипкупе?

В рифмах *елко — еком* — несовпадение согласных, т. е. ассонанс, *пел — пе* — недостает одного согласного звука — ассонанс.

Или еще пара рифм из того же произведения: *охота — пароходом* (глубокая рифма) и *чешите — щежитьем* — ассонансы. И во многих произведениях Маяковского: *масса — пегасов, житель — разложите, пять — пядь, фитиль — летит* и т. п. — ассонансы.

Диссонансы и ассонансы — наиболее распространенные отклонения от точной рифмы и настолько необходимые в стихотворной практике, что зачастую соперничают с достоинствами точной рифмы (например у Маяковского) весьма успешно!

Но и среди них (и у точной рифмы тоже) встречаются некоторые разновидности, например с о с т а в н а я, н е р а в н о с л о ж н а я рифма.

Распространена в практике любого стихосложения составная рифма. Вот примеры. У Маяковского: *копейка — попей-ка* (*копейка* — одно слово, *попей-ка* — два слова), *на грани я — играние* (три и одно слово), *от бога я — мифология* (тоже три и одно слово), *мало горя им — категория* (то же явление). У Лермонтова: *клокочет — не хочет, все то же — боже.*

Неравносложной рифмой особенно часто пользовался Маяковский. Вот одна из строф его стихотворения «Любовь»:

Четвертый —	
герой десятка	
сра|жений,	женская клаузула
а так,	дактилическая клаузула
что любо- | дорого	
бежит	
в перепуге	дактилическая клаузула
от туфли|жениной,	
простой туфли Мос|торга.	женская клаузула

Видите, свободно рифмуются тут женская клаузула с дактилической (вернее, они сближаются в произношении).
Или:

Из слов из| нашего — дактилическая клаузула
с годами из| нашиваешь. — гипердактилическая клаузула

А теперь потолкуем об особенностях созвучий, характерных для русского языка. Ведь вы знаете много случаев расхождения правописания с произношением, они отражаются и на стихосложении. Каждый поэт знает, что правила орфоэпии (грамотного литературного произношения) не всегда совпадают с правилами орфографии (правописания), ибо орфоэпия опирается не на буквы, а на звуки, на речевые созвучия, практически связана с фонетикой. Например:

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.

Рифмы здесь перекрестные. Первая пара: *ений — ений,* вторая: *ок — ог,* там и тут рифмы точные. Но могут быть и возражения: где ж точная рифма, когда рифмуется *ок — ог,* согласные-то буквы разные. Да, буквы разные, но в этих словах звук один, приглушенный *к*. Вспомните закон фонетики, по которому конечные согласные, особенно во многосложных словах, произносятся слабей предыдущих, оглушаются как бы сами по себе. Вслушайтесь в такой шуточный катрен:

Кабы бы да не мешало,
Кабы лень не прилипала,
Враз за дело взяться б мог
Беззаботный паренек.

Во втором двустишии вы ясно слышите рифмы *мог — нек* (буква *ё* в слове *паренек* передает мягкий согласный звук *нь*, который стоит перед чистым гласным звуком *о*. Сопоставьте: *паренек — колонок)*. Ну, а согласные: *г* и *к*? Вы слышите, в конце клаузулы звук *г* стал звучать глухо, вот и получилась точная рифма в произношении *мок*.

Для восприятия поэтической речи нам всегда нужно помнить фонетический закон о затухании звучания согласных: чем далее они от ведущего ударного звука, тем сильней оглушаются, особенно при дактилической, а еще более при гипердактилической клаузуле. Нельзя забывать и об ассимиляции (уподоблении) звонких согласных последующим глухим согласным. Например, в срифмованных словах *дорожка — картошка* вы слышите, что звонкий звук *ж* приглушается, уподобляется последующему звуку *к* да еще следующее слово подчеркивает это звучание, вот и получается единое *ошка* — точная рифма. Подобны этому и та-

кие сочетания, как *немножко — окошко, догадка — рогатка, грядка — ветка, дудка — шутка, продрогший — промокший* и т. п. Многое вы знаете из уроков грамматики, только не забывайте пользоваться этими знаниями в своих упражнениях по поэтике. Несколько труднее наблюдать созвучия одиночных согласных со сдвоенными. В стихотворении Никитина «Соха» есть такие стихи:

Мужичка рука железная...
Одна ноченька беззвездная!

Здесь рифма *езная — ездная* оказывается фонетически точной. И вот почему. Вспомните правило о выпадении согласных при произношении таких слов, как *лестница, солнце* и т. п. Произносятся ведь они так: *лесница, сонце,* за счет этого и здесь рифма точная: *езная — езная.*

Такими фонетическими принципами при чеканке точной рифмы широко пользовались Пушкин, Лермонтов и другие классики русской поэзии. Иначе пользовался рифмой Маяковский. Он давал такие неожиданные рифмы, как *шар — хороша.* Это мужская рифма: *шар — ша*, как бы усеченная во втором стихе. Но в произношении во весь могучий голос поэта, да еще в большой аудитории, конечный звук *р* глушится, остается лишь и доходит до слушателя слог *ша*, слог *шар* становится открытым — вот и получается точная рифма *ша — ша.*

Говоря об ассонансах, упоминали мы рифму *кронштадтцы — шататься.* Оказывается, она у Маяковского фонетически весьма интересна. Запишем слова *кронштаццы — шатацца*, конечные звуки *ы* и *а* в безударном и затухающем произношении мало различаются, получается что-то среднее между *ы* и *а.* Значит, получается точная рифма: *таца — таца.* Буквенный ассонанс стерся в произношении и согласных, и гласных. Еще одна из трудных рифм перешла в категорию точных.

ТОНИЧЕСКОЕ, ИЛИ АКЦЕНТНОЕ, СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Главными признаками народной напевной поэзии считают не обязательно одинаковое количество слогов в стихах, но определенный и четкий размер стихов. В народных былинах, сказах, песнях стихи произносились или напевались примерно в равные отрезки времени на каждый стих, чтобы легче, равномерней для дыхания и напевней для души, для сердца они были. Для каждого стиха возникало по нескольку особых ударений. Их приходилось на стих немного: два, три. Вот примеры из «Песни... про купца Калашникова» Лермонтова:

Вдруг толпа раздалась в обе стороны —
И выходит Степан Парамонович,
Молодой купец, удалой боец,
По прозванию Калашников.

Здесь вы видите подчеркнутые для первой пары стихов три акцентных ударения на каждый стих, а для второй — по два.

А народная песня, записанная М. Горьким в его рассказе «Как сложили песню», имеет в стихах два постоянных, акцентных ударения:

Эх, да белым днем, при ясном солнышке,
Светлой ноченькой, при месяце...
Беспокойно мне, девице молодой —
Все тоскою сердце мается.

У Кольцова же в его песне «Глаза» мы видим только одно акцентное ударение в каждом стихе — и его вполне достаточно для строя песни:

В них огонь неземной
Жарче солнца горит...

В примерах этих, как и во многих произведениях народной поэзии, особенно древней, нет рифмы, зато вы видите, что строй песни управляется акцентными ударениями и клаузулами. И вот теперь после понятий о силлабическом и силлабо-тоническом мы обратимся к тоническому стихосложению.

Тоническое стихосложение называют еще **акцентным** (лат. — *ударение*). Для того и понадобились нам сейчас примеры из народной поэзии, чтобы показать, что акцентное стихосложение родственно народному. В нем для каждого стиха тоже требуется определенное количество особых, ведущих строй ударений, причем обычные ударения, присущие словам в стихе, хотя и не теряются, произносятся правильно, но не участвуют активно в построении акцентной ритмики стихов. Посмотрим на примере:

Эх, да | бе́лым | днем ||, при | я́сном | солныш|ке

Слоговой ритм — шестистопный хорей, и все слова «живут» здесь с присущими им ударениями. Но для тонического (акцентного) стихосложения это не имеет особого значения. Вообще, не отрицая достоинств слогового ритма и необходимости правильно пользоваться ударениями в словах, автор расчленяет стих на несколько частей по смысловым признакам и каждую такую часть подчеркивает теми или иными ударениями, оттенками интонации, паузами. Отсюда иногда происходят по воле автора нарушения слоговой ритмики или появляется какое-то своеобразие в ритмическом рисунке — и все это во имя акцентной необходимости, т. е. необходимости что-то выделить, что-то подчеркнуть в стихе.

Вот и в этом стихе из народной песни наше внимание сосредоточено на двух картинах: *на белом дне* да *на ясном солнышке,* причем день должен быть и тут *белым,* а солнышко *ясным.* Значит, стих разделен на две акцентные половины с особыми (акцентны-

ми) ударениями в словах *белым, ясным.* В народной поэзии количество акцентных ударений бывает не более четырех, трех, двух. Такой нормы обычно придерживаются во всем произведении, это придает ему определенную ритмическую уравновешенность. Маяковский порою допускает в рядом стоящих стихах разное количество ударений. Зато, не забывайте, в отличие от народного стихосложения рифма у него обязательна! Она всегда верная спутница его стихов. Особенно много работал он над ее разновидностями.

Вот пример с характерными акцентными ударениями (из поэмы «Владимир Ильич Ленин»):

С этого знамени,
                    с каждой складки
 снова
      живой
            взывает Ленин:
Пролетарии,
            стройтесь
                      к последней схватке!
Рабы,
     разгибайте
               спины и колени!..
Да здравствует революция,
                         радостная и скорая!
Это — единственная
                  великая война
из всех,
       какие знала история.

Хороши эти заключительные стихи поэмы! Здесь вы не уловите единого, четкого ритма по стопам на силлабо-тонический лад, тут видите и разностопия (дактили и хореи), те и другие имеют ударные зачины, но не они определяют размер стихов, а те акцентные ударения, которые «вырубают» стих:

С э́того знамени, | (короткая, но четкая пауза)
                    с ка́ждой складки...

Далее автор нарочито скандирует свой стих малыми паузами-ступеньками:

снова
     живой
          взывает Ленин...

Если бы записали мы этот стих в одну строчку:
снова жи|вой взы|вает | Ленин...

то установили бы: первая стопа — дактиль, остальные три — хорей, но акцентные ударения нарушили представление о слоговом размере: тут все иначе. Если взглянуть на каждую ступеньку последнего стиха отдельно, звучат они все вразнобой: хорей, ямб, амфибрахий, хорей, но в перепутанице этой и состоит своеобразный, живой, разговорный трехударный акцент, закрепленный малыми цезурами.

Что, исходя из этого, можно сказать о тоническом стихосложении у Маяковского?

Акцентные ударения да еще по ступенькам не считаются у него с традиционными в поэзии клетками слогового ритма — это автора не беспокоит, хотя слоговой ритм почти всегда присутствует и действует в его стихах на правах параллели акцентному и часто сливается с ним в мелодике стиха.

Попробуем пояснить примерами.

1. Разворачивайтесь в марше!
2. Словесной не место кляузе.
3. Тише, ораторы!
4. Ваше
    слово,
        товарищ маузер.
5. Довольно жить законом,
6. данным Адамом и Евой.
7. Клячу историю загоним.
8. Левой!
    Левой!
        Левой!

В этом зачине «Левого марша» все стихи имеют по три акцентных ударения. Пусть вас не смущают третий и четвертый стихи. Слово *ваше* должно принадлежать третьему стиху и рифмоваться с первым: *в марше — ваше*. Взгляните, так оно и есть. Но автор ради особой, акцентной нагрузки (приказ!) слово *ваше* перенес в четвертый стих, на подмогу последующим трем акцентным ударениям. Посмотрим и на другую интонацию в творчестве поэта, интонацию типа дружеской беседы и размышлений. И опять четко и ясно звучит его политическая и моральная ориентация: друг не какой-то там приятель-обыватель, а товарищ в труде и борьбе, патриот, беззаветно преданный любимой Отчизне и коммунистическим идеалам, борец за социалистическое переустройство жизни на земле. Таков дух нашего времени. Маяковский — активный его выразитель. Этот пафос звучит в стихотворении «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»:

7. — Здравствуй, Нетте!
        Как я рад, что ты живой
8. Дымной жизнью труб,
        канатов
            и крюков.

9. Подойди сюда!
                        Тебе не мелко?
10. От Батума,
                    чай, котлами покипел...
11. Помнишь, Нетте,—
                              в бытность человеком
12. Ты пивал чаи
                        со мною в дипкупе?
13. Медлил ты.
                    Захрапывали сони.
14. Глаз
          кося
                в печати сургуча,
15. Напролет
                болтал о Ромке Якобсоне
16. И смешно потел,
                          стихи уча.

Присмотритесь, все эти стихи (да и все стихотворение) имеют стройную ритмическую основу чередования слогов, например:

Здравствуй, | Нетте! || Как я | рад, что | ты жи|вой |.

В строке шесть стоп хорея, и так во всех стихах (в них приблизительно равное количество стоп, шесть-пять, и четкая, звонкая рифма). А разница в величине стихов вообще незаметна, ибо они подчинены не слоговым, а акцентным ударениям. И еще подметим: в 14-м стихе допустимо два акцентных ударения: Глаз кося в печати сургуча, но автор особо выделил слово *кося*, оно обозначает особо чуткую настороженность героя, вот и применена в этом случае малая цезура с дополнительным акцентным ударением:

Глаз
      кося.

Но было бы неуместно, например, в выражении *смешно потел* выделить ступенькой слово *потел*. Нельзя. Малые цезуры — ступеньки в стихах Маяковского, как правило, играют особую акцентную роль, и поэтому далеко не всегда и не любые слова и словосочетания им акцентируются, нет! Только лишь слова, особо выделенные с какой-либо эпической, гражданственной, политической целью. Например (из поэмы «Владимир Ильич Ленин»):

1. Партия и Ленин —
                              близнецы-братья —
2. Кто более
                    матери-истории ценен?

3. Мы говорим
                    Партия,
4. подразумеваем —
                    Ленин.

Рассмотреть этот катрен нетрудно: акцентные ударения в нем четкие, особенно восьмое. Рифма *Ленин — ценен* точная, *братья — Партия* — разностопная, усеченная в первом слове *(тья)*.

1. Ленина не видно,
                    но он близ.
2. По тому,
            работа движется как,
3. видна
        направляющая
                    ленинская мысль,
4. видна
        ведущая
                ленинская рука.

Здесь три акцентных ударения на каждый стих да еще усилен акцент в третьем и четвертом стихах, а в них и заключается самая главная, идейная суть всего сказанного. Попытаемся обобщить мысль.

Всегда ли акцетные ударения отражаются в ступеньках?

И да, и нет. Прежде всего, да. Принцип ступенек — это принцип малых цезур, т. е. малых пауз; они обозначают своеобразное, акцентное произношение выделяемых слов. Обычно в многостопных стихах цезура большая, она делит стих на полустишия — это большой акцент, но в полустишиях можно акцентировать и без паузы, можно специально выделить голосом необходимое слово:

Ленина не видно,
                    но он близ...

Здесь на слове *Ленина* — акцент (не кого-либо, а Ленина), в конце стиха звучит противопоставление *(но он близ)*. Это утвердительный акцент. А чему он противопоставлен? Смотрите, далее в стихе разгадка: *не видно.* Вот и получается, что по смыслу ступенька одна, а тонических ударений три. Запомните, что слова-противопоставления, особенно с союзами *а, но* (и другими), и утвердительные и отрицательные частицы в тоническом стихосложении выделяются голосом, составляют акцентные доли стиха.

Теперь посмотрите, как построен такой стих:

Здравствуй, | Нетте, ||
                    как я рад, | что ты живой...

Здесь большая цезура делит стих на два полустишия — акценты, но в первом полустишии особое акцентируется обращение, во

втором — придаточное предложение. Как видим, ступенька одна, а тонических ударений четыре. Запомните, что в тонических стихах обязательно выделяются интонацией слова-обращения («Здравствуй, Нетте!»), а главное предложение отделяется интонацией от придаточного («Как я рад, | что ты живой» и т. п.). А вот к стиху:

С этого знамени, ||
с каждой складки...

в котором ступенька (большая цезура) одна, а тонических ударений четыре, не подойдут наши правила, выведенные из предыдущих наблюдений. Тут проявляется главный закон тонического стихосложения: выделяется акцентом то, что по смыслу или по замыслу автора необходимо выделить, не считаясь с грамматическими правилами. Да вот пояснения к стиху: не с какого-либо, а именно с этого знамени, не с какой-то избранной, а с каждой складки,— категоричность такого суждения определяется акцентами.

И нет ничего проще, когда акценты расписаны по ступенькам:

Левой!
Левой!
Левой!

Чем объяснить, что Маяковский иногда пользуется в своих стихах силлабо-тоническими размерами? И силлабо-тонический и тонический стих отвечают основным законам русского языка. Поэтому они легко могут сочетаться, взаимодействовать.

Маяковский как-то в полемическом задоре сказал, что не признает для себя ни ямбов, ни хореев — они, дескать, стесняют, связывают возможности его личного творчества, не могут точно, сильно, ярко, полновесно изображать новую эпоху, новый мир, социальные потрясения и социалистическое строительство, и все же пользовался классическими размерами стихосложения. Практически слоговая ритмическая основа допустима и в акцентных стихах. Вот вы видите, как хорош хорей на правах слоговой основы для тонического стихотворения «Товарищу Нетте...» или прекрасен амфибрахий в строфе о русском языке (из стихотворения «Нашему юношеству»): «Да будь я | и негром | преклонных | годов...»

ОБ ОСНОВНЫХ ДОСТОИНСТВАХ СТИХА МАЯКОВСКОГО

Чем для нас примечателен и дорог творческий облик В. В. Маяковского? Много об этом говорят и пишут. Его роль в советском искусстве и в жизни советского народа как «агитатора, горлана, главаря» общеизвестна и заслуживает всеобщего уважения. Нас же в этой короткой беседе интересует хотя бы малая частица того, что он внес в советское стихосложение.

Прежде всего, он обостренно чутко, как только может поэт, вслушивался в то явление или тот факт, что подлежали освещению: если надо было воссоздать что-то из прошлого, значит, надо тщательно изучить исторические документы и факты, восстановить в памяти свои впечатления от прошлого, сопоставить с настоящим, использовать воспоминания очевидцев и, наконец, поэтически воссоздать обстановку прошлого, борьбу идей и взглядов.

В практике стихосложения он не отрицал длинных стихов: они полезны для эпических повествований, для торжественных выступлений и т. п. Признавал он и короткие стишки, пригодные для веселых каламбуров, для частушек, для едкой сатиры и других целей. Вы знаете, что для Маяковского характерен широчайший диапазон тематики. Но в работе над любой темой, большой или самой маленькой, требования к себе у него были всегда самые высокие.

Итак, тема выбрана, материал подобран, намечен тип произведения, появляется забота о ритме. Чтобы ритм был свой, а не заимствованный откуда-то, автор упорно искал и строил его размер. По его словам, он делал это так: в начале работы создавал ритмический рисунок на одной строчке (для первого стиха), а потом по ее подобию — на четверостишии и, утвердившись в определенном ритме, продолжал работу над всей темой. Избранный размер (точнее сказать: им составленный) он записывал для себя, как ноты для пения. Складывая ритм, он даже мычал без слов, нащупывал размер, как это делал для ведущей строфы к стихотворению «Сергею Есенину» (об этом подробно рассказано в статье поэта «Как делать стихи»). Наконец за счет упорного кропотливого труда над размерами и содержанием строфа получилась такая:

1. Вы ушли,
            как говорится,
                        в мир иной.
2. Пустота...
            Летите,
                        в звезды врезываясь.
3. Ни тебе аванса,
                        ни пивной.
4. Трезвость.

Малые цезуры указали тот ритм, над которым работал поэт. Акцентные ударения расположились по убывающей волне: три, три, два и одно. Содержание получилось точным, ясным, не допускающим кривотолков по его смыслу и предельно скупым, а ритмика малыми цезурами утвердила определенность и ясность суждения. Недаром Маяковский заявлял: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха».

А рифма? Без нее он вообще не признавал стихов. Он настойчиво старался избегать банальных, затасканных рифм, даже обычные сочетания в пределах одной части речи (глагол с глаголом) его мало интересовали. Поэт старался рифмовать необычные сочетания, искал их. В приведенной выше строфе он подыскивал рифму к слову *трезвость* (в четвертом стихе). Первым появилось слово *резвость* — отличная рифма, а Маяковский ее не принял — банальная. Поэт стал подыскивать другие: *рез, резв, резерв, влез, врез, врезываясь*... И обрадовался: счастливая рифма найдена! Посмотрим.

Врезываясь — трезвость (сочетание деепричастия с существительным) — рифма неточная и на неравных размерах: гипердактилическая и женская клаузулы, во втором слове применена к тому же усеченная рифма. А это то, что было нужно поэту, главное — убедительно. И звучит по-новому.

Что такое рифма? Точно в переводе с греческого это — с о р а з м е р н о с т ь, с о г л а с о в а н н о с т ь. А в русском стихосложении принято такое определение: рифма — совпадающее, созвучное окончание двух или нескольких стихотворных строк, подчеркивающих ритм стиха.

Маяковский пишет:

«Сделав стих... надо принять во внимание среднесть читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону.

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током...

как Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше: Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строчку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное (сгущенное — *Г. С.*) экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется.

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

«Пустота» стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. «Летите» стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: «Летите в звезды» и т. д.

Одним из серьезных моментов стиха, особенно тенденциозного, декламационного,— подчеркивал Маяковский,— является концовка... Иногда весь стих переделаешь, чтобы была оправдана такая перестановка».

Так сам автор разъясняет основные приемы своего тонического стихосложения. Действительно, какими знаками препинания заменишь его цезуры хотя бы в таком катрене из поэмы «Хорошо!»:

1. От боя к труду —
от труда
до атак,—
2. В голоде,
в холоде
и наготе
3. Держали
взятое,
да так,
4. Что кровь
выступала из-под ногтей.

Ритм каждого стиха (заметили, что Маяковский везде называл их строчками, так было принято тогда) определяют здесь три акцентных ударения, и все они расставлены по ступенькам, т. е. связаны с акцентными паузами. В результате сила стихов от этого только выиграла.

В стихах:

1. Я знаю —
город
будет,
2. Я знаю — саду
цвесть,

3. Когда
такие
люди
4. В стране
в советской
есть,

вы видите, как удачно в основу всей строфы положен слоговой ритм: четкий ямб.

Какими знаками препинания заменишь такие ступеньки?

Пояснения:

Гос-
по-
дин
по-
мещичек,
со-
би-
райте
вещи-ка!

Текст из поэмы «Хорошо!», глава 7-я. Здесь два акцентных отрезка — полустихи, но каждый из них ради особой выразительности скандируется еще по слогам: что ни слог, то и пауза — ступенька.

Или:

1. Ветер
подул
в соседнем саду.
2. В ду-
хах
про-
шел.
Как хо-
рошо!

Текст из поэмы «Хорошо!», глава 19-я. Здесь два стиха. Во втором стихе первая его половина скандируется по слогам (четыре слога), а вторая — по два слога:
Как хо-
рошо!

Рассматривая такие примеры (а они типичны для творчества поэта), мы еще раз подчеркиваем, что в его акцентном стихосложении существует и слоговой ритм, близкий к классическому, и даже порой классический. Хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест — все это встречается у поэта в том или ином виде сочетаний. Стихи его несут двойную ритмическую нагрузку — слоговую и акцентную, причем акцентная — главная, ведущая. Не забывайте, акцентная нагрузка может быть без пауз (только повышение голоса, подчеркивающая интонация), а чаще с паузой — цезурой, что усиливает экспрессию акцента. Все это вы встречали не раз в произведениях поэта.

В художественной манере Маяковского неожиданные, яркие сравнения, сопоставления, антитезы всегда обостряют, направляют наше внимание на то главное, что он хотел выделить. Особенно хороши в этом отношении поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос». В них что ни страница, то

сравнение, сопоставление по сходству, по смежности фактов и явлений (в историческом или бытовом плане). Особенно резки в поэмах противопоставления, тут уж трудно обойтись без гипербол, литот, тут уж обязательно надо рубить ступенчатым акцентом, с паузами, ярко выраженными:

За хлебом!
за миром!
за волей!
Бери
у помещика поле!
Братайся,
дерущийся взвод!

Да и другие средства художественного воздействия на мысли и чувства читателя и слушателя вы встретите в произведениях Маяковского: эпитеты, метафоры, олицетворения (особенно в сатире), аллитерации, ассонансы, звукоподражания и пр. Таков, например, апофеоз «стране-подростку» в финале поэмы «Хорошо!».

В поисках новых, революционных, бунтарских, зажигательно обличающих, чеканно-весомых и, наконец, величественно гордых слов и оборотов речи Маяковский шел трудным путем. В раннюю пору своего творчества он сближался с футуристами, их бунтарская закваска во взглядах, дерзаниях и поступках импонировала тогда его настроениям и замыслам. В моде было изобретать новые слова и обороты речи.

Жизнь вскоре показала, что большинство этих стараний и дерзаний перевернуть мир искусства, дать «пощечину общественному вкусу» (подразумевались, конечно, буржуазные вкусы) оказалось весьма недолговечным и кануло в Лету. Пролетарская революция, строительство нового строя, социалистического общества, новые отношения между людьми несли уже новые понятия и придавали новый смысл прежним словам.

Новые понятия и представления, зародившиеся в народной речи, стали ложиться в основу поэтических картин Маяковского. Он выступал против канцелярщины, бюрократизма, против цветистой, трескучей болтовни о коммунизме, против попыток перекрасить мещанский, обывательский норов под революционный быт, он разоблачал пороки, подвергал их убийственному осмеянию.

Недаром называл он себя «ассенизатором и водовозом» на фронте поэзии.

Новые взгляды, новые мысли приносило людям новое время, а с ними и новые слова, новые термины и обороты речи. Принимая их, Маяковский начисто отметал явную шелуху модных кривляний, чутким ухом поэта улавливал в речевом гомоне своей эпохи то полезное, что привлекало его творческое внимание, и смело вносил в свои произведения. Появилось тогда много неологизмов, оправданных историей и жизнью, весьма удачных и

необходимых в быту, да и в поэзии тех дней. Но не все неологизмы тех времен дошли до наших дней, и в том нет вины их авторов: если в свое время они были правомерны — значит, хорошо! Ну и пусть остаются иные в литературном наследстве как документы эпохи.

На этом разговор о тоническом стихосложении и о роли Маяковского в нем, конечно, не заканчивается. Пока что перед вами кое-что проясняется и горизонт ваших представлений о тоническом стихосложении расширяется, вы уже интересуетесь, каким богатством поэтических красок оно обладает и как, например, мастер поэзии Маяковский строит на этой почве прекрасные произведения искусства: «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос» и многие другие.

Как видите, мы в своих беседах приоткрыли дверь только в первый зал сказочного дворца поэзии... А за ним следуют еще и еще... Белый стих, вольный стих, свободный стих, стихотворение в прозе и ритмическая проза и т. д.

Герман Степанович Скрипов

О РУССКОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ

Редактор Т. П. Казымова
Художник И. В. Данилевич
Художественный редактор Н. М. Ременникова
Технический редактор Е. А. Дурницина
Корректоры Н. В. Абрамова, Н. С. Рябова

ИБ № 4091

Сдано в набор 15.01.79. Подписано к печати 13.04.79. А 03818. 60X90¹/₁₆. Бум. типограф. № 2. Гарнит. Об. нов. Печать высокая. Усл. печ. л. 4. Уч.-изд. л. 3,60. Тираж 170 000(1—40 000) экз. Заказ № 3219. Цена 10 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Смоленск, пр. им. Ю. Гагарина, 2.

10 коп.

